CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

679

enero 2007

DOSSIER
Actual cine latinoamericano

Eduardo Becerra
Memoria de Salvador Elizondo

Duanel Díaz
Sartre en Cuba

Carlos Cortés
La poesía de Eunice Odio

Cartas de Alemania

Entrevista con Rafael Azcona

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hipanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs. 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
Subscripciones: 91 5838396
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.
San Alfonso 26, (La Fortuna) - Leganés Madrid

Depósito Legal: M.3875/1958 - ISSN: 0011-250 X-NIPO: 502-06-003-9

Catálogo general de publicaciones oficiales
http://publicaciones.administracion.es

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

679 ÍNDICE

DOSSIER
Actual cine latinoamericano

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

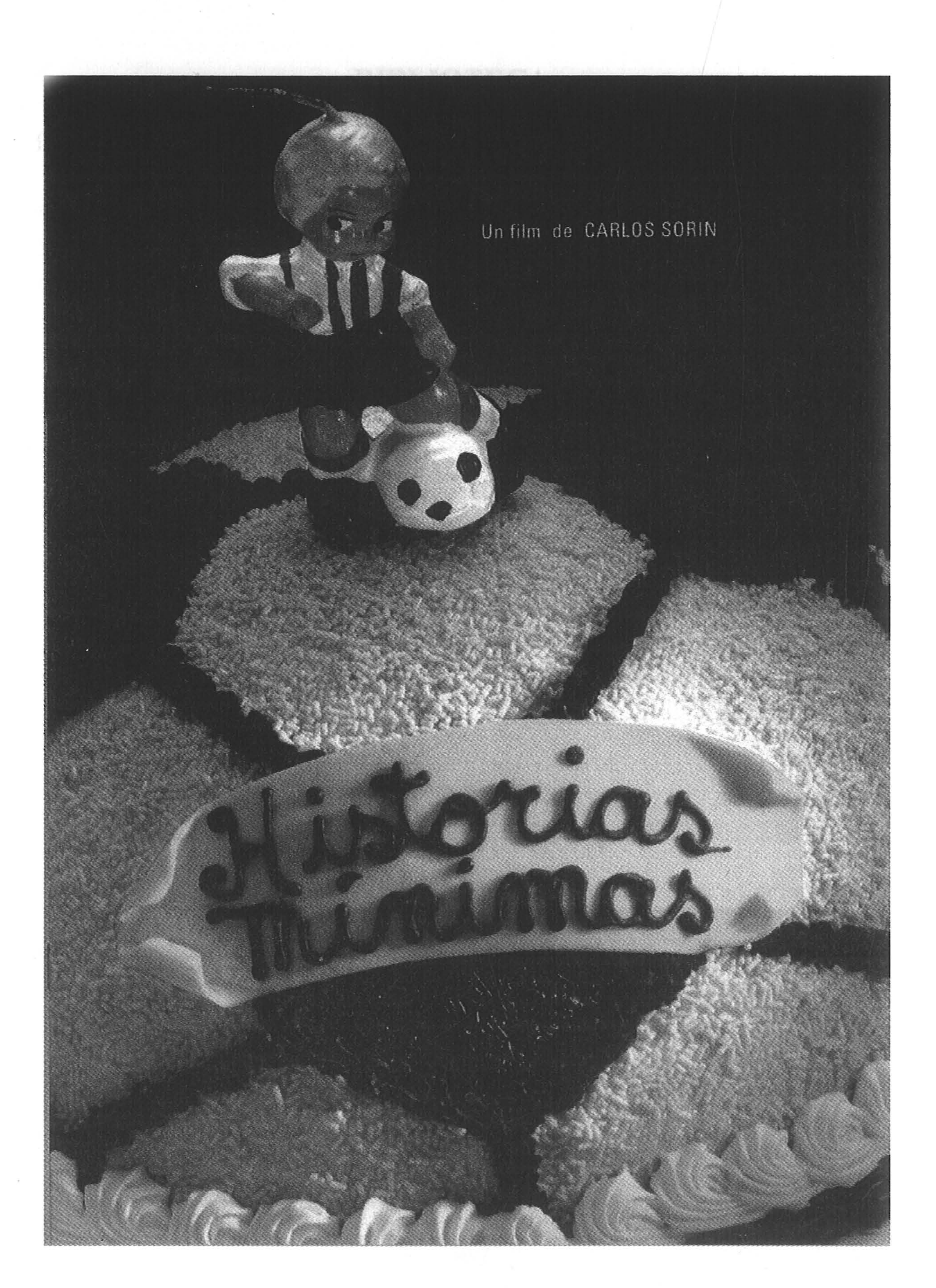
BIBLIOTECA



Gabriel Orozco: Proyecto de documental (2002)

DOSSIER
Actual cine latinomericano

Coordinadores:
Alberto García Ferrer y Marina Díaz


Un film de CARLOS SORIN
Historias Minimas

La banda sonora en el nuevo cine argentino

Gustavo Constantini[*]

Film scoring, tanguedia y música popular

Hacia finales de la década de 1980, la música del cine argentino presenta –grosso modo– las siguientes modalidades: el *film scoring,* la «tanguedia», y la recurrencia a músicos populares ajenos a la tradición cinematográfica. El *film scoring* está representado por músicos tales como Emilio Kauderer [*Made in Argentina* (1987), *Plata dulce* (1982), *Últimos días de la víctima* (1982), *Tiempo de revancha* (1981), *Un lugar en el mundo* (1991), las tres últimas bajo la dirección de Adolfo Aristarain], Leo Sujatovich [*Cien veces no debo* (1990), *Los espíritus patrióticos* (1989), *Chorros* (1987), *El año del conejo* (1987)], Baby López Fürst [*La búsqueda* (1985), *Asesinato en el Senado de la Nación* (1984), *En retirada* (1984), *Espérame mucho* (1983), *El desquite* (1983)] y Oscar Cardozo Ocampo [*Sentimientos* (1987), *Las barras bravas* (1985), *Pasajeros de una pesadilla* (1984), *No habrá más penas ni olvido* (1983)], entre otros, músicos que, más allá de provenir del jazz o de la proyección folklórica, tenían una gran asimilación con el estilo o presentaban una perfecta adecuación a los preceptos del *underscoring*[1], o música que además de recurrir a temas, *leitmotiv*[2] y

[*] *Con la colaboración de Eleonora Rapan.*

[1] *El* underscoring *es la técnica por la cual el músico va puntuando las acciones con la música haciendo que la música sea «oída pero no escuchada». La proliferación del* underscoring *durante muchos años como técnica dominante hizo que muchos elogiaran como mejor música de cine a la que no se nota.*

[2] *Técnica empleada principalmente por los músicos de los grandes estudios de Hollywood siguiendo el modelo de las óperas de Richard Wagner, quien asignaba un tema musical a cada personaje u objeto relevante en la trama, tema que era sometido a las más diversas variaciones en función del devenir de la acción. Las consecuencias y la profundidad del planteo wagneriano exceden este trabajo. Proponemos la lectura de Chion, Michel:* La musique au cinéma. *París. Editions de l'étoile. 1992 (hay traducción española en editorial Paidós); Costantini, Gustavo:* Leitmotif Revisited. *Filmwaves, vol. 23, London, 2004 (versión online en www.filmsound.org) ; Thomas, Tony: Film Score. Burbank. Riverwood Press. 1991; Zizek, Slavoj y Dólar, Mladen:* Opera's Second Death. *Londres, Routledge, 2002. Colón Perales, Carlos/ Infante del Rosal, Fernando/ Lombardo Ortega, Manuel:* Presencias afectivas. Historia y teoría de la música cinematográfica. *Sevilla, Alfar, 1997.*

demás convenciones tradicionales se ocupaban de puntuar o reforzar climas y crear expectativas a la manera del cine clásico argentino.

La renovación que supone la incorporación a la música cinematográfica de músicos provenientes del rock, tales como Charly García (*Pubis angelical*, de 1982, de Raúl de la Torre, y *Lo que vendrá*, de 1988, de Gustavo Mosquera R.) y Pedro Aznar (*Hombre mirando al sudeste*, de 1986, *Últimas imágenes del naufragio*, de 1989, *No te mueras sin decirme adónde vas*, de 1995, todas de Eliseo Subiela; ha trabajado también con Javier Torre en *El camino de los sueños*, de 1993, entre otras), incorpora a músicos más jóvenes vinculados a su vez a una renovación de la música popular en general. De todas formas, esta renovación está acotada a la instrumentación elegida y a ciertos giros estilísticos relativos al rock y a su infinidad de subgéneros, pero no necesariamente a las funciones de la música cinematográfica que presentaba tradicionalmente el cine argentino. Lo mismo sucede con un músico procedente del folklore como Jaime Torres, quien trabajó junto a Miguel Pereira en *La deuda interna* (1988), o Dino Saluzzi, eminente bandoneonista que fusiona elementos del folklore, del tango y del jazz [*Hijo del río* (1991)].

Un caso particular es el de Astor Piazzolla y José Luis Castiñeira de Dios, más que nada por su vínculo con Fernando Solanas y el desarrollo de lo que el director denominó «tanguedia». Este curioso neologismo hábilmente refiere al tango, a la comedia musical, a la tragedia, permitiendo una mixtura singular de géneros y estilos que establece un continuo entre alta cultura, ópera, canción, danza y demás, que bien podría verse como la versión fílmica del universo del escritor Leopoldo Marechal. Tanto Piazzolla como Castiñeira de Dios podrían pertenecer a cualquiera de las otras vertientes, pero es el trabajo desplegado con Solanas en *El exilio de Gardel* (1985) el que los coloca en esa situación. Piazzolla volvió a hacer su aporte en *Sur* (1987) y en *El viaje* (1991); mientras tanto, Castiñeira de Dios insistió con la mezcla de estilos y géneros en filmes de dispar resultado como *Cipayos, la tercera invasión* (1989) y *Guerreros y cautivas* (1989).

¿Nuevo cine industrial = nueva música cinematográfica?

Durante la década de 1990, década en la que madura el prolífico y exitoso nuevo cine argentino, Solanas no consigue ahondar y renovar

la idea de la tanguedia, el *film scoring* continúa en su senda tradicional más allá de eventuales modificaciones tímbricas, y los músicos ajenos al cine rápidamente son asimilados por las fórmulas más convencionales. El rock se vuelve protagonista de un éxito de grandes dimensiones cuando el cine apela a la propia mitología rockera en películas tales como *Tango feroz* (1993), película de Marcelo Piñeyro sobre Tanguito, coautor de una de las primeras canciones de rock en castellano de todos los tiempos, *La balsa*, y cuya vida y prematura muerte sirvieron de base para una historia que les ofreció a los jóvenes *slackers* el simulacro de pertenecer a una cultura de resistencia. Idéntica fórmula repite Piñeyro con *Caballos salvajes* (1995), esta vez recurriendo a las canciones del internacional Andrés Calamaro y de León Gieco.

El éxito masivo de estas películas refleja la aparición del *marketing* hollywoodense dentro de la industria cinematográfica argentina. Pero a la vez permite una revisión de la noción de cine comercial en la cual lo autoral podrá coexistir con la producción de gran coste y la distribución masiva. De hecho, el cine de Piñeyro –a partir de una obra más ambiciosa y compleja como *Cenizas del paraíso* (1997)– es la primera manifestación muy exitosa de todo un nuevo cine industrial/ autoral en el cual participan directores tan disímiles como Carlos Sorín [*El perro* (2004), *Historias mínimas* (2002)], Juan José Campanella [*Luna de Avellaneda* (2004), *El hijo de la novia* (2001), *El mismo amor, la misma lluvia* (1999)], Eduardo Mignogna [*La fuga* (2001), *El faro* (1998), *Sol de otoño* (1996)] y más recientemente Fabián Bielinsky [*Nueve reinas* (2000), *El aura* (2005)] y Daniel Burman [*El abrazo partido* (2003), *Derecho de familia* (2006)]. En la mayoría de los casos, el vínculo imagen– música reviste formas tradicionales, donde el *underscoring* puede cohabitar con algún tema de cierto relieve, y donde siempre se garantiza la presencia de alguna canción contemporánea (a la manera de las *soundtracks* norteamericanas *mainstream*) o a partir del revival de algún tema popular revisitado –si se quiere– en clave Tarantino (como ocurre con la canción de Rita Pavone en *Nueve reinas*).

En paralelo a esta corriente es que se ha desarrollado lo que se considera el «nuevo cine argentino», a partir de una frontera difícil de delimitar y que sólo usamos a modo de hipótesis de trabajo, partiendo de cierto consenso crítico y de alguna forma de circulación o distribución de los filmes que puede denotar una mayor diferencia específica. Quizá si se piensa en los referentes cinematográficos tanto argentinos

como internacionales pueda hallarse una división menos riesgosa. Y es aquí donde ciertos nombres y ciertos procedimientos narrativos que afectan al uso de la música y el sonido permiten establecer una reflexión que evite la mera enumeración de nombres y años de realización.

Contrastes

Alejandro Agresti se hace eco de los juegos de contrastes introducidos por Leonardo Favio –uno de los pocos referentes que parecen tener los directores del nuevo cine argentino– en *Gatica,* en su dispar *Buenos Aires viceversa* (1996). Planteada como un retrato caótico de la ciudad en el presente, la película recurre a interesantes desplazamientos de la música y establece algunas oposiciones que permiten ir más allá del típico *film scoring.* Uno de esos momentos es el que presenta a la joven protagonista principal, Daniela (Vera Fogwill) y al chico de la calle escuchando música. La misma proviene de la diégesis, a través de una bandeja giradiscos que está reproduciendo el *Adagio* para cuerdas de Samuel Barber. La pieza, originalmente utilizada como tema principal del filme *Pelotón* (*Platoon*, de Oliver Stone, 1986) se desplaza por diversas escenas a modo de extensión del fuera de campo, de la misma forma que ocurre con el mambo de *Gatica*, sólo que los tipos de contraste que genera difieren sustancialmente. Lo que es interesante aquí es la forma en la que esta música entra en la diégesis y cómo se independiza de ella para recorrer escenas diversas para más tarde volver a mostrarnos que la fuente de la que emana sigue siendo la misma. Otros momentos juegan con canciones de rock argentino (Spinetta, Sui Generis) y por breves instantes la música abandona el efecto empático[3].

Quizás el momento más logrado del filme en cuanto al uso de la música (y nuevamente se trata de una música no compuesta especialmente para el filme, sino un fragmento de una obra preexistente) sea el de la secuencia final: Daniela va con el chico a un *shopping* tratando de encontrar una música que recuerda de algún lugar. Mientras ella

[3] *Tal como lo señala Michel Chion en su* Audiovisión, *el efecto empático es aquél que produce la música cuando ésta parece generar la misma respuesta emocional que la situación dramática a la que acompaña. Su contrario es el efecto anempático, o indiferencia de una música o de un sonido (o ruidos) al drama. Muchas veces este efecto puede lograr un mayor énfasis de lo que se desprende de la imagen justamente por manifestarse como ajeno a lo que está sucediendo en la pantalla.*

tararea la música a los vendedores de la tienda de discos, el chico deambula por el *shopping* y roba algo de una tienda cercana. Aquí se inicia un montaje alterno entre Daniela y el destino del chico, a partir de que ella se pone los auriculares y empieza a escuchar si lo que se está reproduciendo es la pieza que estaba buscando. El sonido ambiental desaparece y lo único que se oye es un fragmento de la ópera *Orfeo y Eurídice*, de Gluck, que proviene de los oídos de Daniela, como sonido interno subjetivo. Mientras escuchamos lo que ella escucha, vemos lo que ella no puede ver: un encargado de la seguridad del *shopping* descubre al chico con el objeto robado y aparentemente le grita para que se detenga; como el chico no lo hace, el hombre saca su arma y dispara sobre el niño, el que obviamente muere al recibir el impacto. Lo atractivo de esta secuencia es justamente la independencia que se plantea entre el punto de vista y el punto de escucha, y a su vez el efecto anempático que la música de Gluck manifiesta respecto de la violencia a la que es ajena.

El efecto anempático vuelve a aparecer de manera interesante en *Un oso rojo*, de Adrián Caetano (2002). En esta obra de uno de los directores de la emblemática *Pizza, birra, faso* (1997), hay dos casos. El primero presenta al personaje de Julio Chávez (el «Oso») llevando a su hija a la calesita. Mientras se escuchan sonidos asociados al carrusel y la canción *Voy a llorar por ti* (interpretada por La Coco Band), la niña se divierte y su padre la observa. Cuando el Oso es interceptado por un policía y es detenido, la música continúa como si nada pasara, manifestando una indiferencia que sólo es atenuada por algún elemento no musical sugerido por la letra de la canción. El segundo caso ya no es de naturaleza musical sino sonora: el Oso entra en un bar para matar al «Turco» (René Lavand) y a su banda. Todo esto ocurre mientras en la diégesis se escucha aparentemente un partido de fútbol, que nuevamente muestra la indiferencia del mundo frente a aquello que se constituye en trágico. Aquí, como en *Buenos Aires viceversa*, se hace patente la idea de una oposición que tiene más implicancias que el simple contraste. «Sus ojos se cerraron y el mundo sigue andando», canta Carlos Gardel en su conocido tango. Y pareciera ser que esta generación de cineastas está interesada en marcar la dimensión trágica personal dentro de un contexto colectivo ajeno; ajeno no sólo por no participar de la situación sino hasta cierto punto voluntariamente ajeno por mirar hacia otro lado. Es claro que nadie puede acusar al personaje de Daniela de no querer ver la muerte mientras escucha la gesta de Orfeo,

pero es interesante pensar que esta indiferencia involuntaria es «vice-versa» o reverso de los ancianos que se niegan a ver lo malo que pasa afuera. En el filme de Caetano –y esto supuesto a partir de su insistencia con el recurso– opone distintos tipos de ser ajeno: por una parte, la mirada inocente de la niña que no puede hacerse cargo de lo que afecta al mundo adulto; por otro, la mirada puesta en un espectáculo que en la Argentina fue usado para distracción de una violencia de Estado de la que la violencia actual es de alguna manera eco (al menos en la lectura de muchos directores de este nuevo cine; nótese que aquí está planteado como mera sugerencia).

Una versión un poco más sofisticada de estos contrastes supone el *contrapunto didáctico*, figura también postulada por Michel Chion[4] y que plantea una desconexión entre la imagen y la música a nivel emotivo que se reconecta por razones intelectuales, plásticas, etc. En *Un oso rojo* aparece una interesante manifestación de este recurso cuando se plantea un acto escolar de celebración patriótica en contraposición con el robo de un auto por parte del «Oso» que lo conducirá inmediatamente a la escena de un crimen. Este montaje comienza como un montaje alterno, ya que al comienzo se ve al «Oso» en el acto escolar observando a su hija. Luego comienza el discurso pronunciado por la directora de la escuela y es ahí cuando él abandona el lugar y se dirige a robar un automóvil. Mientras el espectador ve esta acción en pantalla, las palabras de la directora siguen escuchándose a modo de extensión del fuera de campo y manteniendo un punto de escucha en el acto escolar (el otro se mantiene atado al punto de vista que plantea la cámara, escuchándose los dos simultáneamente, un poco a la manera de la secuencia de montaje entre bautismo y asesinatos de *El padrino*, de Francis Ford Coppola). Es interesante notar el texto de la directora: «(...) un grupo de hombres en un pasado ya lejano creyeron en la posibilidad de ser libres e independientes y por esa causa lucharon con la convicción de que era un derecho (...)». Más allá de la indudable iro-

[4] *La noción de contrapunto didáctico es postulada por vez primera en* Le son au Cinéma *(1985). Allí el autor de alguna manera limita la noción a una oposición de elementos musicales y sonoros que estarían «explicando» al espectador algo que debería entender dentro de lecturas políticas y sociales. Esto es ampliado y discutido posteriormente y así Chion arriba a un nuevo concepto, el de disonancia audiovisual, que si bien es más complejo, deja de lado hallazgos que la noción anterior podía contemplar. Al hablar aquí de contrapunto didáctico, nos tomamos la libertad de usar con mayor libertad la noción y hasta de ampliar sus alcances e implicancias. Para un desarrollo mayor de esto sugerimos la lectura del artículo* The Dense Clarity of the Didactic Counterpoint, *Filmwaves Nro. 27, London, 2005.*

nía, de alguna manera esas palabras hablan acerca del grupo de hombres al cual el «Oso» se suma para consumar un robo. Mientras observamos el robo –ahora en montaje paralelo con el momento en el cual se canta el *Himno Nacional Argentino*– el contrapunto se mantiene, dado que el sonido o escena sonora del colegio sigue sin cortarse, y se acentúa cuando el «Oso» mata a un policía justo antes de la entrada del coro entonando «sean eternos los laureles que supimos conseguir/ coronados de gloria vivamos o juremos con gloria morir». Cuando este coro termina se observa un plano del policía muerto.

Caetano se toma –felizmente– ciertas libertades para editar esta secuencia[5]. Porque al comienzo, los sonidos provenientes de la escuela marcan la presencia del tiempo real. Tiempo real que luego es flexibilizado o forzado para que el «Oso» pueda abandonar la escuela, robar el automóvil y participar del robo en el cual asesinará al policía. Esta libertad supone una interesante continuidad respecto de la libertad que se toma en el montaje y en el sonido Favio (sobre todo en las secuencias acompañadas por el mambo), donde comienzan a independizarse los puntos de vista y los puntos de escucha, a la vez que superponerse escenas en el montaje utilizando al sonido y a la música como una interesante amalgama. Si bien estas libertades ya existían en cinematografías de mayor envergadura, es bastante raro en una como la de la Argentina, en la cual pareciera haber cierta condena a un naturalismo que tiene cautivos a recursos del sonido y del montaje sin permitirles abrir ese discurso hacia otros horizontes. Y quien más se toma estas libertades (aunque suponemos dentro de un absoluto rigor y con previsión en el guión) es Lucrecia Martel.

Continuidad de los parques y crónica de una muerte anunciada

La secuencia de apertura de *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001), en la que se intercalan los títulos y créditos, sorprende por la madurez con la que se establece un poderoso juego de continuidades que atañe no sólo a los elementos musicales sino a la totalidad de lo audible en la banda sonora: truenos, voces, golpes, acciones. Acciones que ocurren en simultáneo en diversos lugares o inmediatamente en tiempo sucesi-

[5] *El montaje corrió a cargo de Santiago Ricci.*

vo y que parecen estar animadas por algo más que la mera actividad de los seres involucrados.

Si bien tomando cierta distancia en cuanto a lo que sienten o viven sus personajes, Lucrecia Martel presenta un mundo provinciano gobernado por relaciones de poder, invocaciones místicas y por la inexorable inminencia de lo trágico. A diferencia de Favio, su mirada desde la narración no se manifiesta como totalmente solidaria con las ambigüedades de los personajes, pero sí con cierto tono piadoso a partir del cual puede leerse que su cámara intenta comprender y no necesariamente juzgar el accionar de cada uno. Esta mirada es relevante para la comprensión de la banda sonora y por supuesto del montaje, ya que se sugiere una suerte de causalidad que permite la entrada de lo supersticioso sin invitarnos a participar de ninguna creencia en particular.

La ciénaga se abre con truenos que anuncian la inminencia de una tormenta; tormenta que antecede a una serie de acontecimientos que a posterior se podrán leer como preanunciados por ella. Desde el fuera de campo se oyen tiros, que tímbricamente se conectan con los truenos a la vez que activan la presencia de otra escena todavía no vista en la cual se revelarán niños portando escopetas en una cacería en el cerro. El intercalado de uno de los carteles de título no interrumpe esta continuidad y señala la presencia de la misma más allá de las fronteras de lo diegético: la suma de muchos de los ruidos es filtrada (creemos que por un filtro pasabajos) y disminuida en volumen, lo que permite enmascarar unos sonidos artificiales de baja frecuencia que permitirán mezclar de manera eficaz los diversos elementos a la vez que señalar una «audición» externa desde el lugar propio de la narración (¿y por extensión del espectador que haría oídos sordos al mundo que se le muestra?). Estas bajas frecuencias continuarán a lo largo de todo el filme y se ocuparán de manifestar simbólicamente una espera que acaso puede conectarse con la espera mística de unos personajes, con el advenimiento de ciertas revelaciones personales y familiares en otros, y con el desatarse de lo trágico para todos. No en vano ya en el comienzo se escucharon los disparos y pronto se producirá un accidente.

Interrumpiendo este tipo de flujo tímbrico comienzan a escucharse sonidos más agudos y chirriantes: chicharras, cubos de hielo que golpetean dentro de una copa, copas de vino que se agitan coreográficamente mientras de manera idénticamente coreográfica una serie de personajes deambula alrededor de una piscina a la hora de la siesta como

si no supiesen qué hacer ante la pronta llegada de la tormenta. Uno de los personajes se levanta de la reposera en la que descansaba y la arrastra torpemente por las baldosas, produciendo un fuerte ruido intermitente que nos devuelve a la rugosidad y la irregularidad de los truenos. Este ruido excesivamente molesto contrasta con la abúlica presencia de los familiares que como muertos vivos lentamente tratan de un sopor que va más allá del cansancio o de la ingesta de comida y alcohol durante el almuerzo. Inmediatamente se produce –fuera de campo– una rotura de una copa, se escucha (y parcialmente se ve) la caída del personaje de Graciela Borges y el ruido de otras copas que se chocan y se agitan da entrada a otro sonido –esta vez una nota continua como si emanara de una de las copas de la escena– que es el reverso agudo y homogéneo de las bajas frecuencias antes citadas. La continuidad de este sonido se conecta con las plegarias de una de las niños de la familia, Momi, que se encuentra en el interior de la casa. La niña está agradeciendo a Dios la presencia de una mujer, Isabel, en la casa, mientras los demás están asistiendo a su madre, que se ha cortado la mano con la copa rota. Una de las niñas intenta poner en marcha el automóvil que está cerca de la entrada de la finca, y al encenderlo se escucha la canción *Mala mujer* (por Luis y sus colombianos), cuya letra podría relacionarse con los personajes pero cuya música claramente funciona como efecto anempático (¿cabría pensar en muchos de los otros personajes indiferentes a muchas cosas como también anempáticos?).

La bocina del automóvil da lugar a otro *raccord* sonoro, esta vez con la bocina de otro auto en otra parte localizada inespecíficamente entre esta finca y el pueblo. Las bocinas a su vez se relacionan con los gritos de los chicos en el pueblo y con las voces de los niños en la casa de Tali (Mercedes Morán), las que suenan fantasmales por estar hablando a través de un ventilador que entrecorta la emisión. Estas voces macabras y las plegarias de Momi se relacionan vía montaje con las imágenes televisivas de unas personas que dicen ver a la virgen María en la parte externa de un tanque de agua (en el barrio de San Francisco). Agua que se conecta con la lluvia que se desata y más tarde con el plano –en la ciudad– de unos chicos jugando con bombitas de agua por la celebración del carnaval. Estallido de bombitas que retoma la idea de la rotura de la copa y de la liberación de la tormenta que inicialmente anunciaban los truenos. El retorno del sonido de los truenos es acompañado por el sonido fuera de campo de otro disparo y por el pregunta de Mecha (Graciela Borges), preocupada por su hijo más

pequeño, que se encuentra en el cerro. Reaparece así el ruido de las reposeras y en el montaje se suceden imágenes del monte, en el cual se observan y se oyen las aves espantadas por los disparos y el quejido de una vaca que ha quedado atrapada literalmente en una ciénaga.

A esta secuencia le sucede otra que intercala otros personajes importantes ubicados en la ciudad de Buenos Aires. La introducción del personaje de José –hijo mayor de Mecha– a través de un llamado telefónico por el cual se entera del accidente de su madre, es acompañado por un señalamiento sutil de las frecuencias bajas. Este rumor constante y perturbador parece introducido por un sonido proveniente del exterior y que podría asignarse a un avión o a un tren. Sin embargo, esta posible fuente nunca es revelada y sólo sirve de pretexto para poder no sólo reforzar la continuidad antes señalada sino para comenzar a ver cuál es la verdadera naturaleza de su función: perturbar y sugerir así la naturaleza no explícita pero promiscua de muchas de las relaciones entre los personajes (y sobre todo entre mayores y menores), así como ciertas invitaciones al incesto que sobrevuelan la interacción de varios personajes. No en vano el guión sugiere simétricamente los nombres de Mecha y Mercedes para la amante y la madre de José –además del acierto en el *casting* al hacer que Juan sea protagonizado por Juan Cruz Bordeu, hijo de Graciela Borges en la vida real y en la ficción–.

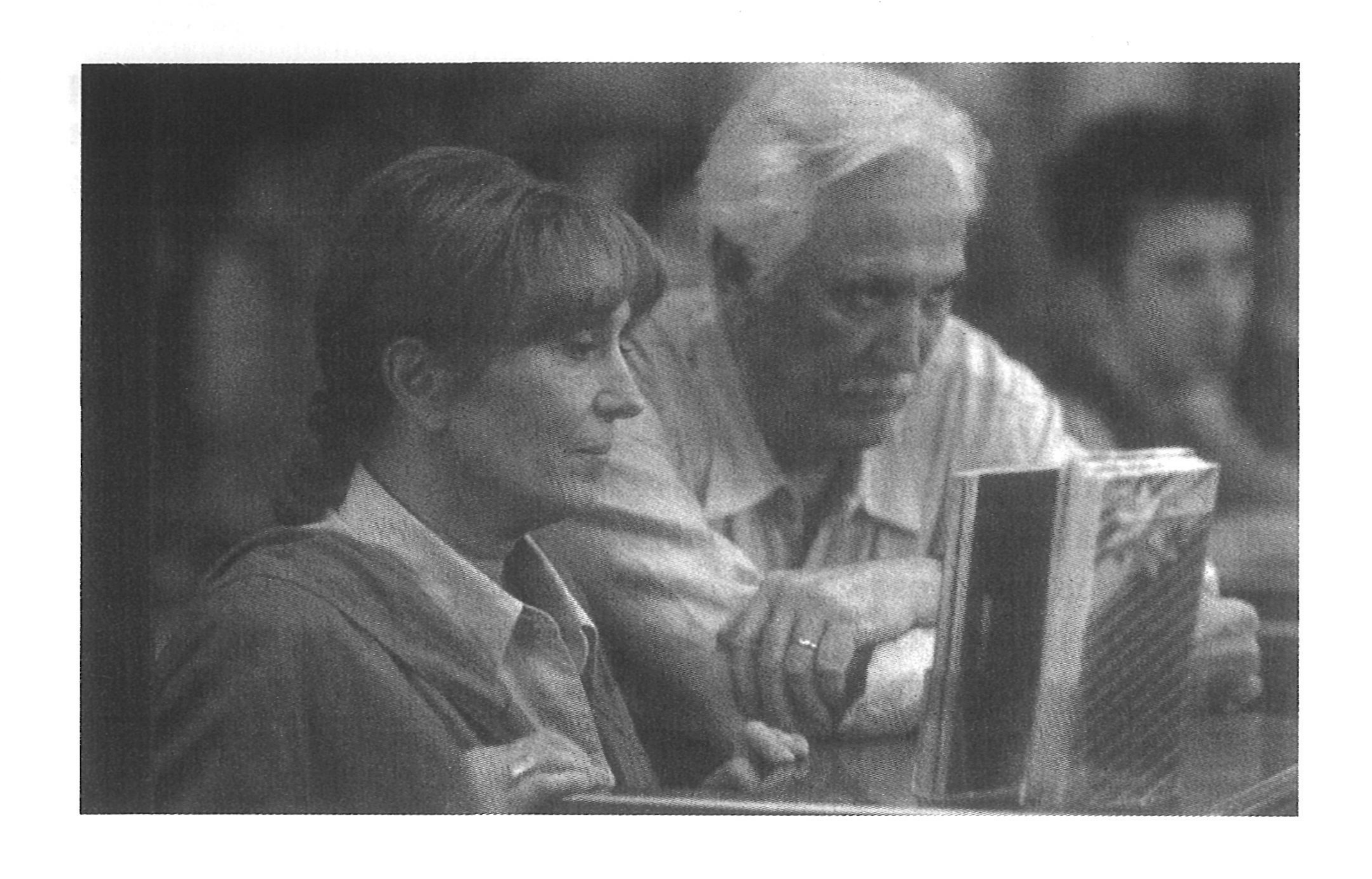
Esta continuidad sonora y visual no sólo no es casual sino que va sistemáticamente a repetirse en distintos momentos del filme, sobre todo cuando se produzca la muerte del niño Luciano, muerte que estuvo anunciada todo el tiempo a través del vínculo del personaje con la vaca empantanada y otros animales referidos en leyendas populares, más sus propios cortes y su oscuro juego obsesivo de dejar de respirar. Lo mismo puede señalarse del juego con los elementos (tierra, agua, fuego, aire), en particular con el significante «agua», atrapado o contenido de diversas formas, sobre todo en lo referente a las tormentas que anteceden al accidente de la madre y al del hijo.

El cuidado en la disposición de todos estos elementos hacen que *La ciénaga* se constituya en el caso más claro de una tendencia dentro del nuevo cine argentino. La confianza en la transmisión por medios sonoros de muchos significantes realmente importantes le da un estatuto propio y puede considerarse uno de los filmes más musicales a pesar de que la música en sí misma no parezca tener demasiado protagonismo. Es notable su rigor tanto en lo referente a la función que cada elemento debe cumplir, así como por la prolijidad en su exposición y la

forma en la que está realizada la mezcla de la banda sonora. Idéntico rigor es utilizado para la elección de las canciones que salpican diversos momentos del filme: además de la mencionada *Mala mujer*, se escuchan *El niño y el canario*, por Jorge Cafrune (cuando Mecha y Tali están conversando sobre las apariciones de la Virgen), *Lágrimas heladas* (por Los varoniles lirios salteños) y *Amor divino* (ídem), entre otras, todos títulos muy sugestivos y cuyas letras entablan cierta forma de diálogo con las acciones a las cuales acompañan. Un caso especial y más evidente –por no decir obvio– es la inclusión de la canción Salud *amigo* (por Luis y sus colombianos) en la escena del baile en la que hay una pelea entre José y el «Perro» a raíz del personaje de Isabel.

Puede decirse que la rigurosidad de la puesta de Lucrecia Martel es igualmente notoria en los filmes de Lisandro Alonso, *La libertad* (2001, mismo año de *La ciénaga*) y *Los muertos* (2004). Pero en lo relativo a la banda sonora y al montaje se sitúan en las antípodas (si bien son dos nombres que siempre suenan cuando se habla de este nuevo cine argentino y cuando ambos comparten el hecho de retratar vidas ajenas al centralismo de Buenos Aires). En los filmes de Alonso sí hay música diegética, en particular cumbias, que no hacen otra cosa que terminar de delinear el paisaje naturalista que retratan. El juego de oposiciones caro al nuevo cine argentino se da solamente y en algún momento casi excluyente desde lo extradiegético. Sonoridades electrónicas y breves que parecen marcar el lugar ajeno del narrador respecto de lo narrado. En este sentido no podría pedirse una mayor honestidad, ya que el retrato del día en la vida de un hachero que se ve en *La libertad*, o la travesía a través de la selva para llegar hasta la casa de su hija de la que trata *Los muertos*, parecen mostrar realidades muy distintas a las del propio Alonso. Ni la inmersión casi total en el mundo y los sentimientos de sus personajes de un Favio, ni la distanciada piedad y comprensión de una Martel. Aquí la mirada naturalista se extrema, y por ello lo único que queda es la distancia y la extrañeza. Extrañeza acaso reflejada en el contraste por los espacios diegético (marcado por una música accesible y entendida por los personajes) y extradiegético (apenas esbozado por sonidos electrónicos procedentes de un mundo alienado).

Queda claro que el sonido –es decir, la totalidad de la banda sonora– y no la música en particular, es un ítem al que por vez primera se le debe prestar atención al momento de abordar el nuevo cine argentino. O al menos a aquellas manifestaciones que hemos intentado señalar en estas páginas como relevantes.



Adolfo Aristarain: *Lugares comunes (2002)*

De memorias y olvidos. El documental latinoamericano contemporáneo

María Luisa Ortega

Cuando se escriben estas páginas, el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires acaba de clausurar su octava edición, y por segundo año consecutivo el jurado de la competición internacional y el público han coincidido en premiar un documental –*En el hoyo* (Juan Carlos Rulfo, México, 2005) este año, *El cielo gira* (Mercedes Alvarez, España, 2004), el pasado–[1] en un foro que voluntariamente ha abolido las segregaciones entre documental y ficción en sus criterios de selección para dar carta de naturaleza a los terrenos fronterizos e hibridados que el cine independiente transita en estos momentos, como lo hizo en otros momentos de su historia. Tal vez sea sólo un signo coyuntural, pero significativo del auge y la renovación que el cine documental disfruta desde hace al menos una década en todo el mundo, habiéndose convertido en un espacio heterodoxo de experimentación y expresión donde tanto la crítica, la academia y el público han encontrado rasgos de vitalidad más poderosos, multifacéticos y atractivos que los desplegados por la ficción cinematográfica en líneas generales.

En América Latina, donde existe una sólida tradición documentalista, estos aires de vigorización e innovación temática y formal se han hecho especialmente visibles, al igual que se han extendido y reforzado los espacios de difusión y estudio del documental producido en la región. En el ámbito de la reflexión académica, histórica y teórica, la aparición del espléndido volumen editado por Paulo Paranagua bajo el título *Cine documental en América Latina*[2] representó no sólo un indicio más del interés despertado por el documental en los últimos años, sino que vino además a llenar una gran laguna en la reconstrucción y

[1] *El premio de los críticos de la FIPRESCI recayó también en un documental:* Los próximos pasados *(Lorena Muñoz, Argentina, 2005).*

[2] *Paulo Paranagua (ed.),* Cine documental en América Latina *(Madrid, Cátedra-Festival de Málaga, 2003).*

el análisis de la historia de una práctica fílmica marginalizada por la historiografía general y nacional, cuando ha ocupado un lugar central en el desarrollo cinematográfico de la región. Junto a ello, cada vez es más habitual encontrar en las revistas especializadas del continente, o en aquellas editadas fueras de él y dedicadas al cine latinoamericano, dossier y números especiales dedicados al documental. Por lo que atañe a los espacios de difusión y visibilidad, si la centralidad del documental –a veces olvidada o relegada–[3] en el seno del Nuevo Cine Latinoamericano tuvo su correlato en el nacimiento del Festival de Mérida (Venezuela) en 1968, primer foro especializado, en los últimos años han aparecido nuevos certámenes exclusivamente dedicados a él, como *É tudo verdade* (Brasil), que en este año 2006 celebró su décimo primera edición. Los festivales generales han ido creando secciones competitivas o informativas especializadas cada vez más nutridas y relevantes. Valga como ejemplo el festival de Mar del Plata, único de categoría A del área: en 2003 inauguró con ocho documentales una sección informativa internacional, «Ventana documental», que en 2005 estuvo ya integrada por veintiún filmes, y en su pasada edición de 2006 creó otra bajo la rúbrica de «Documental Latinoamericano»[4].

Es tarea compleja esbozar en unas pocas páginas las numerosas tendencias que el documental latinoamericano ha manifestado en los últimos años en un volumen de producción cada vez más basto y que todavía no ha sido suficientemente estudiado a nivel global tanto en sus perfiles cuantitativos como temáticos y estilísticos. Por ello pretendemos tan sólo señalar algunas líneas de fuerza destacadas, las que estimamos más novedosas e innovadas marcadas por la aparición de un puñado de títulos especialmente visibles y paradigmáticos de los nuevos rumbos del documental en América Latina. En este esbozo de una cartografía forzosamente incompleta dos polos temático-formales, y

[3] *Jorge Ruffinelli recordaba cómo en 1967, cuando el festival de Viña del Mar dirigido por Aldo Francia ambicionó convertirse en festival latinoamericano, el cine que comenzó a denominarse Nuevo Cine Latinoamericano era documental y de cortometraje, y cómo tan sólo dos años después, el cine argumental se había impuesto en el festival y el documental quedaría en reductos propios como Mérida. Jorge Ruffinelli, «Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI», en Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.),* Documental y vanguardia *(Madrid, Cátedra-Festival de Málaga, 2005), pp. 285-347.*

[4] *Festivales tan vigorosos como la Muestra de Cine de Guadalajara también han ido otorgando más importancia y visibilidad al documental en los últimos años.*

que se interfecundan uno a otro en ocasiones, se nos presentan como los más fructíferos de la última década: el retrato y la historia familiar.

El retrato, la construcción de personajes y sus historias,en el documental latinoamericano contemporáneo, se ha reinventado en muy diversos registros para rastrear de forma novedosa nuevos y viejos problemas ligados a la identidad individual y colectiva entre el pasado y un presente a veces ciego, otras desmemoriado. Dos filmes de retrato irrumpen entre las propuestas más frescas y rupturistas respecto a la tradición documental latinoamericana. El primero, *¿Quién diablos es Juliette?* (Carlos Marcovich, México, 1997), es un objeto inclasificable y fascinante que se interroga de manera fragmentaria, dubitativa, reflexiva, errática, sobre un personaje presentado como enigma, la joven cubana que presta su nombre al título del film inserta en las realidades de la isla por todos conocidos, con puntuaciones meditativas de otra joven, una modelo mexicana, y que se construye como película desde el pulso de la experiencia de filmación, del contacto físico de la cámara con los personajes, rasgo ineludiblemente deudor del perfil de Marcovich como uno de los mejores operadores del cine mexicano. El segundo, *Gabriel Orozco, un proyecto fílmico documental* (México, Juan Carlos Martín, 2002)[5] fue otra bocanada de aire fresco que rompió con casi todas las convenciones tanto del retrato fílmico como del documental de arte[6] apostando también por la inestabilidad en la estructura, la heterogeneidad de los soportes de filmación, la vitalidad y vigor de la edición, los guiños reflexivos, la complicidad juguetona –que no trivial– con un personaje al que se construye desde la fascinación por el proceso creativo del artista, del que el proyecto fílmico es una suerte de espejo, y a la vez desde la desmitificación y la familiaridad que permiten un abordaje de cuestiones como el de la identidad cultural, nacional y política en el mundo contemporáneo, pensando la *mexicanidad* de forma subyugante y novedosa para el espectador.

[5] *Véase el análisis que Alberto Elena realiza del filme en Paulo Paranagua (ed.),* Cine documental en América Latina *(Madrid, Cátedra-Festival de Málaga, 2003), pp.440-442.*

[6] *Podrían citarse otros ejemplos de cómo ha mutado el «documental de arte» para devenir un foro de reflexión el pasado y el presente, tales como* Cándido López, los campos de batalla *(José Luis García, Argentina, 2004), construido a partir de los cuadros del pintor sobre la guerra de la Triple Alianza (1865-1870) para abordar el genocidio sobre el pueblo paraguayo, o el ya citado* Los próximos pasados *(Lorena Muñoz, 2006), búsqueda en torno al mural ocultado y perdido que Siqueiros pintara en la villa de Natalio Botana durante su estancia en Argentina.*

La tensión identitaria y la conflictiva relación del artista latinoamericano con su realidad nacional que Juan Carlos Martín explora con Orozco tiene su correlato en el filme que Luis Ospina realiza con el controvertido Fernando Vallejo en *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* (Colombia, 2004). Exiliado desde hace años en México, demonizado en Colombia por la supuesta mirada envenenada que su literatura proyecta sobre la realidad nacional y que logró resonancia internacional sobrepasando los ámbitos literarios con *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000), Vallejo se nos presenta aquí como un ser lúcido y sufriente en un retrato que hace desvanecer tópicos y que de nuevo nos enfrenta, aunque en un tono muy distante del filme anterior, a una intimidad y complicidad muy especial entre cineasta y personaje.

Las historias olvidadas de la lucha política también han encontrado su lugar en el retrato biográfico con un filme como *Raymundo* (Ernesto Ardito y Virna Molina, Argentina, 2003) que exhuma las imágenes y la trayectoria vital de Raymundo Gleyzer, el líder desaparecido del colectivo de cine militante «Cine de la Base» y que prolongando y retomando su legado como modelo, optó por un circuito de circulación alternativo en fábricas, escuelas, universidades y asambleas[7].

Nuestro fugaz recorrido por el retrato y la biografía documental no podría sino terminar con una de las películas más interesantes de los últimos años, *Yo no se qué me han hecho tus ojos* (Sergio Wolf y Lorena Muñoz, 2003) que conjuga todos los rasgos discursivos y estructurales más paradigmáticos del documental contemporáneo practicado en todas las geografías –recurso a la primera persona, dispositivo estructural de película en proceso, objeto esquivo, usos no ilustrativos de la imagen de archivo– para recuperar a través de un icono popular olvidado de los años treinta, Ada Falcón, la memoria de un imaginario colectivo que ha ido perdiendo sus cartografías de referencia en una ciudad como Buenos Aires. Como ya hiciera Helena Solberg con su brillante y desbordantemente catártica *Bananas is my Business* (Estados Unidos-Brasil, 1995) a partir de los retazos de la memoria individual y colectiva concitados en torno a Carmen Miranda, y atravesados por la conciencia de género y los conflictos de la identidad nacional, Wolf y Muñoz indagan y reflexionan sobre el lugar, a veces sentido como ausencia, de la cultura popular, del cine y de la música, en nues-

[7] *Cf. Guillermo De Carli, «Desterrados, furtivos, presentes, visibles. Apuntes acerca del documental en Argentina»,* Zigurat, *año 5, diciembre 2004-enero 2005, pp.71-80.*

tras más íntimas filiaciones con nuestro pasado y con nuestro desmemoriado presente, no consciente de cómo ha ido destruyendo por omisión las huellas de un legado y un patrimonio cultural colectivo en el que sorprendentemente nos seguimos reconociendo.

En la prolongación y profundización de las formas para conjurar la memoria y la identidad colectiva, la historia familiar se ha convertido en el documental latinoamericano, al igual que en el de otros lugares, en el más paradigmático exponente, adoptando formas diversas en sus rasgos fílmicos y en sus estrategias de representación. Juan Carlos Rulfo dedicó el cortometraje documental *El abuelo Cheno y otras historias* (México-Cuba, 1995) a la evocación del universo latente en la literatura de su padre convocando, a partir de la memoria de los casi centenarios supervivientes, el mundo violento que su abuelo vivió. El abuelo Cheno había sido una figura silenciada por su hijo Juan, quien iba a convertirse en el eje y objeto de búsqueda esquivo del siguiente proyecto fílmico de Juan Carlos, el largometraje documental *Del olvido al no me acuerdo* (1999). En ambos casos, la palabra del propio cineasta y la memoria y la voz de los otros, pero también los paisajes de la región, el desierto, el cielo y sus nubes, son conjuros contra la pérdida que se mueve entre el recuerdo y el olvido[8] y que no buscan encontrar o construir lineal e investigativamente la historia familiar o sus personajes.

Aparentemente muy diferente fue el registro utilizado por la directora chicana Lourdes Portillo en *El diablo nunca duerme* (México-Estados Unidos, 1994), donde la articulación de la primera persona parece convertirse en dispositivo organizador de un *thriller* de investigación para revelar los secretos en torno a la muerte de su tío Oscar. Pero la supuesta linealidad de la investigación y claridad de su objetivo pronto quedan rotos, desdibujados y contradichos, atravesados por la cultura del melodrama, por los laberintos que toda historia familiar encierra y densificados por el retrato social de las clases rápidamente enriquecidas del México fronterizo. Por su parte, el mexicano José Buil recuperó las películas domésticas filmadas por su abuelo entre las décadas de 1920 y 1940 y, junto con su mujer Marisa Sistach, les dio la forma de un peculiar álbum de familia en *La línea paterna* (1995), film que nos desvela una fascinante intrahistoria del cine familiar y *amateur* del periodo mientras reconstruye ante nuestros ojos el micro-

[8] *Véase Jorge Ruffinelli, «Juan Carlos Rulfo» en Paulo Paranagua (ed.),* Cine documental en América Latina *(Madrid, Cátedra-Festival de Málaga, 2003), pp.254-260.*

cosmos de la vida de una privilegiada clase social en el México rural de la época.

El derrotero de la historia familiar en el documental se ha convertido en un campo de batalla entre generaciones y grupos que pugnan por recordar u olvidar un pasado en ocasiones traumático. La tensión generacional entre el recuerdo y el olvido, entre el padre y el hijo, articula sólo en parte *La televisión y yo* (Andrés di Tella, Argentina, 2002). Di Tella, que con sus trabajos anteriores, como *Montoneros, una historia* (Argentina, 1995) o *Prohibido* (Argentina, 1997), iniciara un saludable vuelco a las formas fílmicas con las que revisar el pasado político y su impronta en el presente[9], articula en *La televisión y yo* un sinuoso fresco histórico, al mismo tiempo personal y colectivo que se interroga sobre el proyecto naufragado del país, en el que intersectan la historia de la televisión en Argentina a través de retazos en torno al empresario que introdujo el televisor en Argentina, Jaime Yankelevich, y la búsqueda en torno a otro gran empresario, su abuelo Torcuato Di Tella. La televisión es en el filme de Andrés Di Tella ese contradictorio objeto constructor de memoria e historia compartida, y para el documental contemporáneo en su conjunto encarna «al otro» con el que pugna, como en su periodo clásico el documental pugnó por su especificidad respecto al noticiario[10], como pone de manifiesto otro de los señeros documentales latinos recientes: *Onibus 174* (José Padilha, Brasil, 2002). El filme nos muestra a través del discurso aquello que la emisión en directo por televisión del trágico secuestro del autobús 174 en Rio de Janeiro invisibilizó desde su pulsión por mostrarlo todo: el pasado que marca el destino de Sandro, el secuestrador, quien a los seis años presenció el asesinato de su madre que lo convirtió en niño de la calle, o los pactos entre éste y sus rehenes para «representar» y fingir ante las cámaras, mientras grita e increpa una y otra vez a los espectadores que no están viendo una película de acción. Pero sobre todo denuncia el papel de los propios medios y de la televisión en la misma existencia de estos traumáticos acontecimientos (al fin y al cabo, Sandro sólo quería hacerse visible por un día) y testimonia cómo la presencia de las cámaras evitó una solución policial «técnicamente» rápida y «correcta» (la acción de un francotirador) por el miedo de las

[9] *Véase Clara Kriger, «Andrés Di Tella» en Paulo Paranagua (ed.),* Cine documental en América Latina, *op.cit., pp. 261-266*

[10] *Cf. Paulo Antonio Paranagua, «Orígenes, evolución y problemas» en Paulo Paranagua (ed.),* Cine documental en América Latina, *op.cit., pp. 70-71.*

autoridades a que el país viera en directo la masa encefálica del delincuente saltando por los aires[11].

Las tensiones y tendencias hasta aquí destacadas se cruzan e implosionan en dos títulos que, como afirmará Jorge Ruffinelli, «ponen al género de cabeza»[12], y que han convertido en las películas más discutidas y analizadas en los últimos tiempos en el terreno de la noficción latinoamericana: *Rocha que voa* (Eryk Rocha, Brasil, 2002)[13] y *Los rubios* (Albertina Carri, Argentina, 2003). En el primero, el hijo de Glauber Rocha recupera a su padre como ausencia para evocar desde la contemporaneidad audiovisual más radical una época, la de la generación de aquellos cineastas que soñaban con convertir el cine en un instrumento para transformar, descolonizar y unir políticamente a América Latina. Precisamente desde la conciencia de la contemporaneidad, utiliza unas premisas formales diferentes a aquellas que el propio Glauber, García Espinosa, Fernando Birri o Tomás Gutiérrez Alea –convocados en el filme, entre otros viejos amigos, a recordar a Rocha– practicaron. Planos de detalle extremos y distorsiones de los rostros de las entrevistas, desenfoques, incesantes movimientos de cámara, *collage* y montaje de imágenes de texturas heterogéneas sin ánimo alguno de ilustración, y la voz del padre fijada en el tiempo por un registro de audio realizado en Cuba en 1971 son los nuevos instrumentos de este ensayo fílmico que establece un diálogo intergeneracional crítico y que plantea la necesidad de repensar en presente el cine poético-político. Porque, como afirma el propio Eryk, «cada uno responde y reacciona a su época. Los caminos no se repiten, cada momento tiene sus particularidades y desafíos. Vivimos en un tiempo de hipótesis, de caminos, y no de tesis»[14].

Estas últimas palabras de Eryk Rocha podrían considerarse también el punto de partida de la propuesta de Albertina Carri en *Los rubios*, filme con el que la cineasta conjura la memoria de la desaparición de sus padres a manos de la represión de la dictadura y circunnavega con todos los recursos imaginables –Albertina y su doble, la actriz Analía

[11] *El secuestrador era uno de los niños de la Calendaria supervivientes a una matanza policial nocturna a tiro limpio que pretendía «limpiar» las calles de forma rápida e invisible.*

[12] *Jorge Ruffinelli, «Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI», art.cit.*

[13] *Además del texto de Ruffinelli citado, véanse José Carlos Avellar, «Amanhã começou ontem»,* Cinémas d'amérique latine, *nº11, 2003, pp.95-112 y Luiz Fernando Carvalho, «Rocha que voa» Paulo Paranagua (ed.),* Cine documental en América Latina, *op.cit., pp. 443-446.*

[14] *Citado por Avellar, art.cit., p.101.*

Couceyro como proyección autoficcional[15], la entrevista y la pesquisa, la animación con muñecos de *playmobil,* la deconstrucción y mostración autorreflexiva del proceso de producción y los mecanismos de construcción del propio filme, etc.– por los rastros de su propia identidad marcada por ese hecho, incluido el refugio familiar que en el cine ha encontrado (reflejado en esa ya célebre última secuencia del documental en la que Albertina junto al resto de su equipo, todos tocados con pelucas rubias –«los rubios» era el apodo con el que su familia era conocida en el barrio, aunque no fuera de hecho el color de su pelo– se alejan de nosotros, los espectadores). El filme encarna, por una parte, el desafío a la capacidad de las formas tradicionales del documental de testimonio para representar la fractura personal e identitaria y la forzosa desmemoria (Albertina tenía cuatro años cuando se llevaron a sus padres, y el «yo no me acuerdo de nada» devine *Leitmotiv* del filme y motor de la búsqueda formal) o la memoria de quienes no quieren recordar ante la cámara. Porque su propuesta no busca la reconstrucción histórica ni la denuncia de los responsables sino su propia autorrepresentación como víctima[16]. Por otra, es una apuesta tentativa, diríamos desde la hipótesis y no desde la tesis, por la representación y recreación de esa fractura y las ausencias que la provocan mostrando los hilos y las contradicciones. Incomprendida en ocasiones, tachada de frívola o políticamente irresponsable otras, pero también saludada efusivamente por la crítica nacional e internacional[17], la película de Albertina Carri representa un punto de inflexión inexorable para el documental latinoamericano contemporáneo.

Sería erróneo pensar, por lo hasta aquí leído, que el documental latinoamericano de los últimos años ha perdido su pulso sociopolítico clásico o que se han truncado las trayectorias de los grandes documentalistas de la región. Nada más lejos de la realidad. El documental social sigue practicando en registros que denominaríamos clásicos toda su

[15] *Un análisis del filme en términos de los dispositivos autoficcionales puede verse en Laia Quílez Esteve, «Yo soy otra: testimonio y ficción en los rubios de Albertina Carri», Actas de XI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine,* Savia nutricia. El lugar del realismo en el cine español *(AEHC-Filmoteca de Andalucía, Córdoba, febrero 2006).*

[16] *Albertina Carri afirma: «... no sólo jamás acepté participar en películas testimoniales sino que no me siento representada por ninguna. Siento que hablan de mí sin hablar de mí en absoluto». Citado por Guillermo Di Carli, «Desterrados, furtivos, presentes, visibles», art.cit., p.80.*

[17] *Puede verse un muestrario de estas reacciones en Jorge Ruffinelli, «Documental político en América Latina», art.cit., pp. 335-337.*

potencia. Movimientos como del denominado «cine piquetero» reinventan el lugar del registro documental en la acción política. Y figuras clásicas del documental latinoamericano siguen dando brillantes frutos. Además, si infinidad de títulos y nombres han quedado en el tintero, qué decir de la cinematografía brasileña cuya vitalidad en el ámbito documental hace casi imperdonable su testimonial presencia en estas páginas. Pero esperamos al menos estos apuntes hayan logrado ser un eco del apasionante camino que el documental latinoamericano ha iniciado en la última década.



Lourdes Portillo: *El Diablo nunca muere* (1994)



Barbet Schroeder: *La Virgen de los sicarios* (2002)

Formas de la ficción cinematrográfica actual en América latina

Julie Amiot

Cualquier espectador que se interesa en la evolución del cine se habrá fijado en el hecho de que la actualidad cinematográfica ha dado una singular acogida al cine latinoamericano, como se puede notar en particular en los grandes festivales de cine europeo. Tras un período de gran dinamismo en el que los cineastas latinoamericanos intentaron crear sus propias vías de creación en los años 1960, en la perspectiva de una representación de la realidad continental, el cine latinoamericano atravesó un par de decenios de crisis, de las que está saliendo últimamente con brío.

En este contexto, después de un período bastante largo de dificultades, se observa desde mediados de los años 1990 un dinamismo excepcional para la actividad cinematográfica en América latina. Para evidenciarlo mejor, cabe recordar las razones pos las cuales el cine latinoamericano sufrió una forma de eclipse en los dos decenios anteriores. Este recorrido histórico nos permitirá ver cómo y por qué el cine latinoamericano actual goza de un singular prestigio, gracias al surgimiento de una nueva generación de directores que comparten una inquietud tanto frente al cine como a la realidad, sin que se les pueda reducir a conceptos tan vagos como los de «escuela» o «generación». Es a una valoración de las características y singularidades de esta joven generación a la que intentaremos llegar.

De las crisis...

Los años 1960 fueron marcados por un *boom* del cine latinoamericano que se arrimó a las grandes corrientes renovadoras del cine de la época (en particular el neorrealismo italiano y la nueva ola francesa) para lograr una representación más auténtica de la realidad continental. Esta meta se concebía en adecuación sobre todo con la perspecti-

va de las luchas sociales, políticas e ideológicas en las que los intelectuales latinoamericanos estaban involucrados, tras el acceso al poder de los revolucionarios cubanos en 1959, entre otras razones. Esta situación novedosa se tradujo por la voluntad de plasmar en las pantallas latinoamericanas una imagen que no fuera la de las ficciones realizadas en los estudios hasta la fecha, sino muy al contrario, una representación que buscaba acercarse lo más posible a la realidad. Este proyecto era al mismo tiempo ético y estético, puesto que esta búsqueda pudo tener formas extremadamente variadas, en función de la personalidad propia de los cineastas que surgieron en este momento, de los temas que les preocupaban, y también de las soluciones narrativas y plásticas que buscaba cada uno de ellos para lograr su propósito[1]. A pesar de estas diferencias, es de notar que la aparición de un grupo de jóvenes cineastas que compartían las mismas exigencias en cuanto a su concepción del cine –como un medio de expresión destinado a entablar un diálogo con el público para abrirle los ojos sobre la realidad, y no como un producto industrial destinado al simple entretenimiento de las masas– permitió reunir sus creaciones bajo la denominación de «nuevo cine latinoamericano». Dicha expresión es cómoda desde el punto de vista histórico y crítico, pero tiende sin embargo a minimizar las grandes diferencias que existían entre los distintos países, y, dentro de cada país, entre los directores de cine. Esta ambigüedad en la caracterización de los cineastas latinoamericanos volverá al primer plano al analizar más directamente las características del cine actual.

Si bien los años 1960 fueron marcados por un bullicio notable en el terreno cinematográfico, fundamentado en una voluntad de ruptura con el cine comercial que había imperado anteriormente, cabe señalar que el llamado «nuevo cine» nunca fue capaz de atraer a las salas al público, contrariamente a su antecesor. Así lo recuerda Cristovam Buarque en su prefacio a libro de la investigadora brasileña Silvia Oroz sobre el melodrama:

> Una de las paradojas de la cultura brasileña es el hecho de que el pueblo dejó de ir al cine a partir del día en que los cineastas procedieron a analizar en

[1] *Para más información sobre las nuevas estéticas cinematográficas latinoamericanas en los años 1960, véase el trabajo editado en Estados Unidos por Michael T. Martin,* New latin american cinema, *Detroit, Wayne State University Press, 1997, vol. 1* Theory, practices and transcontinental articulations, *332 p. y vol. 2,* Studies of national cinemas, *540 p.*

> forma realista la tragedia del pueblo brasileño [...]. El cine pasó a ser el defensor de los intereses del pueblo, aunque dejó de servir a su función principal: la emoción del pueblo que va al cine, a las butacas y no a otros asuntos. El pueblo dejó de ir al cine porque no encontraba emoción en presenciar las películas[2].

Esta cita subraya el problema de la ausencia del encuentro deseado por los cineastas con el público latinoamericano, que constituye uno de los elementos que explican la crisis en la que fue sumergido el cine continental a partir de los años 1970. En efecto, el fracaso comercial del nuevo cine –con la notable excepción del cine cubano que consiguió crear un cine que fuera a la vez capaz de cuestionar la realidad y de seducir al público, precisamente porque sacó provecho de los géneros tradicionales como la comedia– y la imposibilidad de volver a los antiguos modelos del cine de estudios ya demasiado gastados, explican por qué muchos críticos e historiadores del cine latinoamericano llaman el período posterior el «decenio gris». Esta expresión sirve para caracterizar un momento en la historia del cine latinoamericano en el que la producción respaldada por los organismos oficiales se estanca mientras que el único sector que manifiesta cierto dinamismo es el cine independiente[3]. Se trata pues de un contexto bastante desolador, que va a prolongarse e incluso a culminar en los años 1980, agudizado por dos elementos más económicos: el contexto general de crisis financiera que lleva a varios países latinoamericanos al borde de la quiebra y, en el terreno de la creación audiovisual, la competencia del video que vacía las salas de cine y agudiza una crisis preexistente. Recordar este contexto es un paso necesario para subrayar el excepcional vigor del cine latinoamericano hoy en día.

... al renacimiento

Para valorar la situación actual del cine latinoamericano, el primer elemento que se puede tener en cuenta es el nivel de producción que

[2] *Cristovam Buarque, «Trágico sin melodrama», prefacio a la edición brasileña del libro de Silvia Oroz,* Melodrama, el cine de lágrimas de América latina, *México, UNAM, 1995, p. 15.*

[3] *Un buen ejemplo de esta situación está expuesto en la síntesis histórica sobre el cine mexicano de Emilio García Riera,* Breve Historia del cine mexicano, primer siglo 1897-1997, *México, ediciones Mapa, 1998. Véanse en particular los capítulos* X *a* XIV, *sobre el período que aquí nos interesa.*

ha alcanzado últimamente el cine continental. En efecto, después del largo período de crisis anteriormente descrito, cabe subrayar primero que el cine latinoamericano más reciente se caracteriza por su buena salud sobre el doble plano de la cantidad y de la calidad. Y lo más notable quizás sea que esto vale tanto para los grandes países productores de cine –que tradicionalmente y a pesar de altibajos han sido Brasil, México, Argentina y, a partir de los años 1960, Cuba– como para otros países en los que la actividad cinematográfica ha sido siempre más marginal, como es el caso por ejemplo en Colombia o Uruguay[4]. Esta nueva situación ha sido posible en gran parte gracias a la renovación de la manera de financiar las películas para salvar los obstáculos económicos. Para abaratar los costes de producción, muchos cineastas eligen nuevos formatos para filmar sus películas, en particular el, 16 milímetros, o, para muchos de ellos, los soportes numéricos o video (práctica que tiende a generalizarse en Cuba donde la situación económica fue crítica a mediados de los años 1990). Por otra parte, los cineastas latinoamericanos recurren a inversiones diversificadas, que incluyen la participación de la televisión (grandes grupos como TV Globo en Brasil o Televisa en México desempeñan al respecto un papel importante), y sobre todo un sistema de coproducciones, que involucran en particular países europeos como España, Francia y Alemania. La participación de jóvenes directores latinoamericanos en festivales prestigiosos también les brinda posibilidades de conseguir becas para financiar sus proyectos: en Rótterdam y en Toulouse, por ejemplo, existen secciones que se dedican a apoyar concretamente los nuevos proyectos. Esta utilización de las coproducciones tiene la doble ventaja de ofrecer a los cineastas latinoamericanos mayores posibilidades de financiación de sus proyectos, a la par que les garantiza una difusión más allá de las fronteras nacionales. En cuanto a la difusión, el cine latinoamericano se beneficia de la aparición de grandes salas de cine o «múltiplex», en los centros comerciales, siguiendo el modelo estadounidense. Sin embargo, esta situación es al mismo tiempo una ventaja para las películas latinoamericanas, y un problema, ya que se trata de un sistema que tiende a favorecer las grandes producciones, en detrimento de un cine más independiente, como lo han subrayado varios análisis del cine latinoamericano más reciente, que llegan a la misma

[4] *Para más información y ejemplos de cinematografías nacionales, el lector puede consultar varios números de la revista bilingüe* Cinémas d'Amérique latine, *publicada en la ciudad de Toulouse anualmente desde 1992.*

conclusión aunque traten de diferentes países: la idea según la cual existe un desfase entre producciones comerciales que no aportan nada en el plano estético, y películas más exigentes en este sentido, pero que siguen teniendo dificultades para obtener financiaciones por parte de los organismos nacionales de producción[5]. A pesar de todo, el balance de la producción actual de cine en América latina es muy satisfactorio, sobre todo si se compara con el período anterior.

Aparte de un contexto de producción nuevo, el cine latinoamericano actual también se puede caracterizar a partir de la forma y del contenido de las películas. Al respecto, y para evitar una esquematización exagerada de la situación, cabe subrayar al mismo tiempo la diversidad y la gran coherencia de las representaciones nacionales. De manera general, se puede decir que las representaciones varían entre una imagen idealizada de la realidad (destinada a mostrar América latina bajo una forma que sea comercialmente compatible con las exigencias de la exportación), y un tratamiento más realista, que muestra la situación del continente sin tratar de embellecerla. Más allá de la inevitable diversidad estética, se mantienen temáticas constantes, que han ido configurando la personalidad del cine latinoamericano desde los años 1960: preocupaciones sociales, políticas y éticas, que se manifiestan en la mayoría de las películas más recientes, cualesquiera que sean los géneros o las estéticas en las que se inscriben. En cada país, el cine tiende a reflejar los grandes problemas del momento: dificultades materiales y exilio en Cuba, violencia económica y social en Brasil, acercamiento a los grandes problemas nacionales de la crisis económica y de la memoria de la dictadura desde la perspectiva de historias personales y anecdóticas en Argentina o Uruguay.

De manera general, los jóvenes cineastas latinoamericanos han evolucionado con respecto a la manera de tratar la realidad en sus ficciones cinematográficas, y se puede decir que dicha evolución se evidencia con el paso de las generaciones. En efecto, conviven dos categorías de cineastas en el cine latinoamericano actual: por una parte, tenemos a los que empezaron a hacer cine en los años 1960, es decir los que pertenecen a una generación marcada por el peso de las grandes luchas ideológicas del siglo XX, y también por el de las dictaduras que

[5] *Véanse en particular los ejemplos de Chile y Argentina, que ilustran esta situación en* Cinémas d'Amérique latine, *Toulouse, Presses universitaires du Mirail, n°14, 2006: «Estrategias disidentes en el cine chileno» por Miguel Ángel Vidaurre, p. 60-69; «Cine argentino, problemático y fértil» por Hayrabeth Alacahan, p. 109-115.*

se instalaron en el continente en los años 1970; por otra parte, a partir de los años 1990 empezaron a surgir nuevos directores, que en su mayoría nacieron en los años 1960 y 1970. Estos últimos fueron marcados por las preocupaciones ideológicas de sus predecesores, pero tienden a tratar sus temas de manera más distanciada. Muchos de ellos se formaron en escuelas de cine, o en la televisión y la publicidad, y tienen un buen conocimiento del cine en el doble plano técnico y artístico. Así, sus elecciones estéticas, temáticas etc. son voluntarias, resultan de sus propias reflexiones sobre el cine y la realidad, al servicio de una búsqueda de eficacia narrativa que les garantice éxito público. En este sentido, han aprendido la lección del relativo fracaso de las proposiciones del nuevo cine de los años 1960. Así pues, para esta generación de jóvenes cineastas latinoamericanos, y tal vez más que para sus predecesores del nuevo cine, resulta difícil caracterizarlos de manera global, ya que cada uno de ellos, a partir de esta base común, va a buscar su propio modo de expresión. En un artículo sobre «los nuevos realizadores argentinos», Alejandro Ricagno subraya este aspecto:

> No suscriben a un programa explícito que los encuadre dentro de un movimiento. No pretenden serlo. Aunque tal vez dentro de unos años se hable de ellos como «la generación de los noventa», así como se recuerda aquella «generación del sesenta» vernácula que decidió renovar hace tres décadas la cinematografía nacional. Pero si analizamos en detalle a alguno de aquellos autores [...], encontramos también allí más diferencias que coincidencias. Aunque [...] los posicionamientos estético e ideológico [...] nazcan de un fuerte corte que los alejaba de la retórica del cine de una generación anterior[6].

De ahí la sensación de gran variedad en los modelos estéticos, que hasta puede desembocar en una puesta en tela de juicio de la noción misma de «modelos».

Personalidad(es) de esta nueva generación

Lo más significativo en este cine latinoamericano más reciente es sin duda el surgimiento de nuevos directores que se desenvuelven en

[6] *Alejandro Ricagno, «Los nuevos realizadores argentinos: el cine en los pliegues o la otra independencia»,* Cinémas d'Amérique latine, *n°7, 1999, p. 125.*

el ámbito cinematográfico al lado de los veteranos del cine continental. Para evitar un catálogo que resultaría muy pesado, vamos a seleccionar algunos ejemplos de cineastas emblemáticos de esta nueva generación, es decir, representativos tanto de sus rasgos comunes como de los que permiten diferenciarlos. Primero, podemos apuntar el hecho de que los cineastas de la joven generación, por muy «experimentales» que sean, en el sentido de las exploraciones novedosas que proponen, entablan en su mayoría fructíferos diálogos con la tradición cinematográfica, tanto nacional como foránea. Esta voluntad dialéctica de inscribirse dentro de una tradición, a la par que pretenden cuestionarla y renovarla, aparece en las declaraciones de varios jóvenes tan diferentes en sus obras como pueden ser el cubano Juan Carlos Cremata o el mexicano Carlos Reygadas[7]. Sin embargo, su relación a los modelos del pasado no se traduce por un respeto ciego sino muy al contrario por una voluntad iconoclasta de selección en un material fílmico y cultural diversificado, para elaborar su propia visión del mundo que no excluye incursiones en el universo televisual.

Otra característica que comparten, aunque se traduzca de maneras muy diversas en las obras concretas, es una tendencia en rechazar un acercamiento general a la realidad, para privilegiar argumentos más personales –familiares, íntimos– que les permiten tratar la realidad desde una perspectiva más cotidiana y menos espectacular. En este sentido, los cineastas del cono sur son emblemáticos de esta voluntad que consiste en proponer un cine que se centra en «historias mínimas», para parafrasear el hermoso título de la no menos hermosa película realizada por Carlos Sorín en 2002: la perspectiva se desplaza del punto de vista colectivo y general para focalizarse en anécdotas que, por intrascendentes que parezcan, no dejan de ser significativas en cuanto a la realidad cotidiana y a su vacío. Para ilustrar esta idea, numerosos ejemplos podrían ser mencionados, lo que indica que se trata de una tendencia compartida por muchos cineastas actuales. Así, en *Pizza, birra y faso* de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro (Argentina, 1998), se nos representa el vagabundeo de un grupo de jóvenes desempleados en la Argentina contemporánea, que culmina en un desenlace trágico, representativo de la ausencia de oportunidades para la juventud; con *25 watts* de Juan Pablo Rebella y Pablo

[7] *Véanse al respecto Désirée Díaz, « Juan Carlos Cremata, se soltó el rinoceronte »,* Cinémas d'Amérique latine, *n°9, 2001, y «Entrevista a Carlos Reygadas» por Paula Vandenbussche y Jacques Jean,* Cinémas d'Amérique latine, *n°11, 2003.*

Stoll[8] (Uruguay, 2000), tenemos una película en blanco y negro que pone en escena la vida cotidiana y sus nimiedades para unos adolescentes de la capital, que se dedican a no hacer nada excepto matar el tiempo. En una vertiente más metafórica, hace falta mencionar las obras de la argentina Lucrecia Martel o del mexicano Carlos Reygadas, para citar sólo a los más famosos.

Tal vez nos falte perspectiva histórica para valorar realmente la aportación de cada uno de estos jóvenes cineastas latinoamericano al panorama cinematográfico actual. Sin embargo, la única conclusión valiosa que se puede hacer de momento, y aunque sea forzosamente muy provisional, es que, a pesar de todas sus diferencias, que son su riqueza, comparten una misma inquietud ética a partir de la que intentan sintetizar su relación al arte cinematográfico y a la realidad en la que viven.

[8] *Los mismos directores han realizado en 2004 la película* Whisky, *que también ilustra una realidad poco esperanzadora, a través de la historia de un empresario y de su empleada.*

El melodrama en América Latina: persistencia de un sentimiento

Constanza Burucúa

Una historia comprehensiva de las muchas naciones que componen lo que conocemos como la América Latina podría ser contada desde el estudio de la afición de los pueblos que conviven en esta amplia y compleja región por el melodrama. Teniendo en cuenta que la historia de la conformación de toda nación queda plasmada en sus manifestaciones culturales, las cuales exponen en su textualidad la temporalidad de la cultura que las produce y sus procesos de generación de significado (Bhabha, 1990), el análisis de la persistencia del melodrama en la vida cultural de América Latina, sus particularidades y la sucesiva adaptabilidad del género a la literatura, a la radio, al cine y a la televisión nos permite comprender aspectos clave de los procesos sociohistóricos por los cuales se han conformado y se siguen conformando nuestra/s identidad/es cultural/es. Este artículo propone una lectura del melodrama latinoamericano, de sus manifestaciones y sus usos, al día de hoy; para ello nos parece inevitable y necesario comenzar por una breve reseña de su evolución.

Así, tomando como punto de partida el período de conformación de las naciones latinoamericanas, que tuvo lugar en su mayoría a lo largo del siglo XIX y cuya consolidación se extendió en muchos casos hasta principios del siglo XX, podemos leer las novelas románticas del período, desde *Amalia* de José Mármol hasta *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, como espacios en los que la incipiente historia de las jóvenes naciones es narrada y legitimada desde un relato sentimentalista, personal y circunscripto al espacio familiar y doméstico (Sommer, 1990). Indisolublemente ligado a consideraciones sobre «lo popular», categoría que debería entenderse menos en relación a objetos concretos y más como una dimensión del mundo simbólico y, a su vez, íntimamente relacionada a otra de estas dimensiones, la de «lo nacional» (Sarlo, 1983), según Jesús Martín Barbero el melodrama latinoamericano remite a una instancia de sociabilidad primaria por medio de la

cual las masas urbanas negocian su ingreso en la modernidad sin abandonar su cultura oral (1995, 277). Desde el tango, el bolero, la ranchera se le da forma a la nueva sociabilidad, mientras que la radio, el cine y finalmente la telenovela funcionan como espacios de mediación o lugares en los que se «configuran la materialidad social y la expresividad cultural» (Barbero, 1993, 233) de cada uno de estos medios.

Es precisamente en el cine, y en particular en el argentino y en el mexicano, donde a partir de la década del treinta comienzan a articularse y representarse visual y sonoramente las nuevas identidades nacionales. Es éste un cine que «hace nacionalismo desde el melodrama: el género capaz de vertebrar cualquier tema o situación a la vez evocando mitos y masificando modos de comportamiento» (Barbero, 1993, 211). Bautizado en los sesenta como el «viejo» cine latinoamericano, el cine de los años treinta, cuarenta y cincuenta, al que hoy preferimos calificar como «clásico», se inclinó notoriamente hacia el melodrama, fórmula transgenérica probadamente exitosa en Hollywood, la mayor industria cinematográfica del mundo y modelo de las incipientes industrias latinoamericanas, pero de la que la producción local intentó diferenciarse llevando a nuevos límites los ya de por sí excesivos códigos sentimentales del melodrama. En películas como *Ayúdame a vivir* (Argentina, José A. Ferreyra, 1936) y las otras dos partes de la trilogía del mismo director, *Besos brujos* (1937) y *La ley que olvidaron* (1938), todas protagonizadas por Libertad Lamarque, así como en *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1944) y *Las Abandonadas* (1945), en las que Emilio «*el Indio*» Fernández dirige a una Dolores del Río a la que transforma en estereotipo de la mujer mexicana, la «nacionalización» del melodrama se produce por el exceso (musical, emocional y de peripecias). Y tal como argumenta el historiador de cine mexicano Carlos Monsiváis, es a través de la identificación de las audiencias latinoamericanas, en busca ellas mismas de una identidad, con esta exuberancia de los sentimientos que el canon de lo popular se forma (2000, 62).

A fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, directores y críticos del llamado Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) abjuran del melodrama por considerar su popularidad como sinónimo de colonización cultural y por ver en él un modo de representación inherentemente reaccionario, tendiente a minimizar la complejidad y las grandes desigualdades del entramado social latinoamericano (Colina y Díaz Torres, 1971). No obstante, como señala Ana María López, quien ha

estudiado la historia y la evolución del melodrama latinoamericano a lo largo de su prolífica carrera académica, la condena del pasado melodramático negaba el hecho de que había sido éste el cine que había difundido a lo largo de la región y durante tres décadas las primeras voces, imágenes e incluso la historia de los latinoamericanos (López, 1991, 29). El rechazo de este nuevo cine didáctico y revolucionario por el del período precedente implicaba también cierto desconocimiento y repudio por los gustos tan hondamente asentados de «esas masas populares que teorizaba como víctimas de la ideología del viejo melodrama» (López, 1985, 599) y a las que supuestamente el NCL se proponía liberar. Paradójicamente, es la reelaboración de los códigos del género que propone Humberto Solás en la segunda parte de *Lucía* (Cuba, 1968), filme en el que se narra sucesivamente la independencia cubana de la corona española, la caída de Batista en los treinta y la revolución de 1959 desde las convenciones de la tragedia, el melodrama y la comedia respectivamente, uno de los ejemplos más hondos y conmovedores del poder emotivo del melodrama latinoamericano.

A partir de los ochenta, tras la caída de las muchas dictaduras que padecieron países como Argentina, Chile y Brasil, entre otros, y durante los procesos de redemocratización en la región, se produce una nueva valorización del melodrama, coincidente a su vez con la revalorización crítico-teórica tanto del género como de la noción de «lo popular». Así, por ejemplo, dos de las películas argentinas más emblemáticas y taquilleras del período, *Camila* (Argentina, María Luisa Bemberg, 1984) y *La historia oficial* (Argentina, Luis Puenzo, 1985), demostraron que historia y melodrama ya no eran entendidos por los realizadores cinematográficos como mutuamente excluyentes. Por el contrario, la renovada vigencia del melodrama señala tanto su persistente atractivo como su potencial político al consagrarse como espacio de legitimación de nuevas voces y nuevas identidades que se articulan fundamentalmente alrededor del cuestionamiento a los roles tradicionalmente adjudicados a las mujeres en América Latina y a un creciente protagonismo sociohistórico de éstas. Entre otras, películas como *Mi boda contigo* (Francia-Portugal, 1984), dirigida en el exilio por la chilena Valeria Sarmiento a partir una novela de Corín Tellado y *La amiga* (Argentina-Alemania, Jeanine Meerapfel, 1989), melodrama de madre que ficcionaliza la conformación de la agrupación Madres de Plaza de Mayo, dan cuenta de estos cambios.

Tal como se ha venido planteando en recientes estudios (Stock, 1997; Noriega, 2000), e independientemente del auge del que gozan hoy algunas de las cinematografías nacionales de la región, a partir de la década de los Noventa muchos exponentes del cine latinoamericano contemporáneo, tanto por su carácter de coproducciones como por las temáticas que tratan, evidencian lo que Néstor García Canclini define como una tendencia hacia la «hibridización intercultural», gracias a la cual nuestra identidad ya no debería ser entendida sólo en términos socioespaciales sino también en relación a lo que él define como una identidad sociocomunicacional en la que se conjugan identidades nacionales y locales y que es por naturaleza multicontextual (1997, 256-7). Ahora bien, estas nuevas identidades, producto a su vez de contextos político-culturales altamente cambiantes, no han sido necesariamente representadas en el cine latinoamericano más reciente por medio de los códigos del melodrama. Así, por un lado, encontramos que la presencia en aumento de mujeres en distintas áreas de la producción cinematográfica (directoras, productoras, guionistas, como por ejemplo la mexicana Marcela Fernández Violante, la venezolana Solveig Hoogensteijn y la argentina Lita Stantic, por mencionar sólo algunas de las más prominentes) ha hecho florecer un «cine de mujeres» que no necesariamente se nutre de la tradición melodramática. Por otro lado, películas como *El Viaje* (Argentina-México-España-Francia-Reino Unido, Fernando Solanas, 1992), *Central do Brasil* (Brasil-Francia, Walter Salles, 1998), *Y tu mamá también* (México-EEUU, Alfonso Cuarón, 2001), *Historias mínimas* (Argentina-España, Carlos Sorín, 2002), *Diarios de motocicleta* (Argentina-Chile-Perú-Francia-EEUU-Reino Unido-Alemania, Walter Salles, 2004), entre otras, dan cuenta de como el cine de los últimos años ha tendido a preferir, por ejemplo, las convenciones de la *road movie* a las del melodrama para representar y dar voz a estas nuevas identidades, multifacéticas y no circunscriptas a un solo espacio, concreto y delimitado.

Sin embargo, que en los últimos años los directores y directoras latinoamericanos no hayan entendido al melodrama como un terreno fértil desde el cual articular sus visiones y que su recurrencia dentro del cine latinoamericano haya disminuido en los últimos diez o quince años, no quiere decir de ninguna manera que éste esté ausente del universo audiovisual de los latinoamericanos. Por el contrario, la vigencia del género es evidente en el medio televisivo que, desde su implantación en la región, allá por los años cincuenta, supo capitalizar muy bien

el atractivo de aquello que muchos cineastas e intelectuales de la época despreciaban del melodrama. Así, basándose fundamentalmente en el exitoso modelo de culebrón de la radionovela, la telenovela contribuyó en gran medida a moldear «lo nacional televisivo», y el modo en el que lo hizo ha ido variando a lo largo de los años y ha sido representativo de cada país hasta finales de los ochenta. Desde ese momento, y a lo largo de la siguiente década, casi en sintonía con las políticas económicas neoliberales que se implantaban en la región, comienzan a desdibujarse las características nacionales (López, 1995, 262) y las distintas especificidades son sometidas a transformación por medio de una dinámica que, por un lado, se inclina hacia la integración latinoamericana pero, por el otro, es influenciada por otra dinámica, la de la transnacionalización, a la que tiende el mercado global y la cual parece promover la progresiva neutralización de las características específicamente latinoamericanas del género (Barbero, 1995, 283).

De todas maneras, una vez transformada en la forma panregional de entretenimiento narrativo por excelencia, la telenovela ha llevado al melodrama a nuevos límites de popularidad, incluso más allá de lo que lo había hecho el cine del período clásico (López, 1985, 599-600). Como evidencian las grillas de programación de la mayoría de los canales de televisión abierta de los países de la región, hoy en día, los horarios centrales están reservados para la transmisión de telenovelas en sus distintas variables, puesto que con el correr del tiempo los mayores polos de producción han ido desarrollando sus estilos particulares. Brasil, México, Venezuela, Colombia y Argentina producen y exportan, hacia otros países latinoamericanos y mucho más allá de éstos, telenovelas con sello propio. Según López (1995), mientras la industria brasileña se caracteriza por su alto nivel de producción y las historias «realistas» que presenta, en las que cuando no es un período histórico determinado –*La esclava Isaura*, *Xica da Silva* –son conflictos sociales concretos– *Roque Santeiro*, *Vale Todo* –los que sirven de telón de fondo a la historia de amor de los protagonistas, las telenovelas mexicanas son reconocidas por su tono lacrimoso y la visión altamente maniquea del mundo que presentan– *Los ricos también lloran*, *Rosa Salvaje*. Por su parte, las telenovelas venezolanas –*Topacio*, *Cristal*, *Por estas calles*– y colombianas –*Café con aroma de mujer*, *Betty la fea*– oscilan entre estos dos polos, tendiendo las colombianas a imitar el modelo brasileño. Más recientemente, la industria argentina de la telenovela ha sobresalido en la exportación de lo que se podría enten-

der como el subgénero de la telenovela infantil– *Chiquititas*, *Floricienta*, *Rebelde Way*. Finalmente, cabe mencionar a las telenovelas producidas por los canales hispanos en los E.E.U.U., destinadas no sólo al mercado latino interno sino que también con vistas de exportación, las miles de horas que se producen al año en los E.E.U.U. se caracterizan por lo que daremos en definir un «modelo OEA» (Organización Estados Americanos). Análogas en cierta medida a aquellas películas de Hollywood filmadas en español súbitamente después del advenimiento del sonido («método de las dobles versiones», de las cuales la versión hispana de *Drácula* (George Melford 1931) es la más famosa), en las que actores mexicanos, españoles, cubanos, argentinos, etc. poblaban espacios diegéticos lingüísticamente inverosímiles, estas telenovelas producidas en su mayoría en Miami y Los Angeles dan cuenta de una realidad lingüística hoy verosímil en algunas partes de los E.E.U.U., y de la creciente importancia –económica, social y política– de las audiencias latinas dentro de ese país. Sin embargo, justamente por su tendencia a neutralizar toda especificidad nacional y por la casi ausencia en sus guiones de conflictos vinculados a un entorno social concreto, tal como se ha visto por ejemplo en *Mariaelena*, *Guadalupe*, *Pasión de gavilanes*, las telenovelas OEA tienen aún por delante el reto de producir contenidos más y mejor circunscriptos a la realidad social y geográfica de sus audiencias, lo cual ayudaría ciertamente a una mayor identificación emocional por parte de éstas con las historias y los personajes de estas telenovelas. (Vale la pena aclarar aquí que los ejemplos citados no son plenamente representativos de la inmensa cantidad de telenovelas producidas en América Latina y en los E.E.U.U. para el público hispano; se ha recurrido a éstos y no a otros por su impacto y su trascendencia tanto en los mercados locales como en los internacionales).

A la persistente prosperidad del melodrama en la pantalla televisiva de América Latina se contrapone, entonces, un aparente decrecimiento de la presencia del género en la pantalla grande. Sin embargo, también encontramos a quienes han descubierto en la telenovela fuente de inspiración para películas que reflexionan justamente sobre el impacto de ésta en la vida cotidiana de la gente (*A hora da estrela*, Brasil, Suzana Amaral, 1985; *Bolívar soy yo*, Colombia-Francia, Jorge Alí Triana, 2002). Y a quienes, no ya circunscriptos al ámbito latinoamericano, continúan y en cierta medida actualizan la rica tradición latinoamericana en un cine claramente de autor, como es el caso concreto de Pedro

Almodóvar. En varias de sus películas, como por ejemplo *Tacones Lejanos* (España-Francia, 1991), *La flor de mi secreto* (España-Francia, 1995), *Todo sobre mi madre* (España-Francia, 1999), por nombrar sólo algunas, y por lo excesivo de sus guiones, como por la inclusión de boleros y/o música popular latinoamericana, e incluso por su afición a trabajar con actores latinoamericanos, Almodóvar ha dado sobrada cuenta de su conocimiento, respeto y devoción por el género.

Tal como argumenta Barbero, entonces, la historia y evolución del melodrama en nuestra región ha demostrado que éste es el «género en que se reconoce la América Latina popular, y hasta la culta... cuando se emborracha» (1993, 243). Es por eso que, si bien el cine de Almodóvar ha dado a ciertos sectores «cultos» de América Latina la oportunidad de disfrutar sin necesidad de que medie el alcohol, o en otras palabras, sin culpa, del gusto por el exceso melodramático, es en las formas de entretenimiento más populares, como la telenovela, donde el género se renueva y, por tanto, se mantiene aún vigente. Esto no quiere decir, sin embargo, que no vayamos a ver en los años venideros un nuevo ciclo de florecimiento del melodrama en el cine, ya la larga tradición de este medio en América Latina ha demostrado que muchos han sido los vaivenes pero periódicamente se ha vuelto a narrar la historia en función de ese lazo incondicional entre los latinoamericanos y sus historias de amor.

Bibliografía citada

BARBERO, J.M. 1993 (3ª ed.) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía.* México: Editorial Gustavo Gili.

BARBERO, J.M. 1995. «Memory and form in the Latin American soap opera», in Allen, R., 1995, 276-284.

BHABHA, H. (ed.) 1990. *Nation and Narration*, Londres: Routledge.

COLINA, E. y DÍAZ TORRES, D. 1971. «Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano», *Cine Cubano*, 73-4-5.

GARCÍA CANCLINI, N. 1997. «Will there be Latin American cinema in the year 2000? Visual culture in a postnational era», en *Stock* 1997, 246-258.

LÓPEZ, A.M. 1985. «The Melodrama in Latin America: Films, Telenovelas, and the Currency of Popular Form», en Landy, M., 1991, 596-606.

LÓPEZ, A.M. 1991. «Tears and desire. Women and melodrama in the "old" Mexican cinema» en *Iris,* Número 13, 29-51.

LÓPEZ, A.M. 1995. «Our welcomed guests. Telenovelas in Latin America», en Allen, R., 1995, 256-275.
MONSIVÁIS, C. 2000. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Editorial Anagrama.
NORIEGA, C. (ed.) 2000. *Visible Nations. Latin American Cinema and Video*, Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press.
SARLO, B. 1983. «La perseverancia de un debate», *Punto de Vista*, Número 18, Agosto 1983, 3-5.
SOMMER, D. 1990. «Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America», en Bhabha, H., 1990, 71-98.
STOCK, A.M. 1997. *Framing Latin American Cinema. Contemporary Critical Perspectives*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press.



Luis Buñuel: *Los olvidados* (1950)

La imagen digital en Cuba y en Colombia[1]

Dolores Tierney

El objeto de este artículo es una revolución digital. Se trata de una revolución muy diferente de la que ha tenido lugar en el conjunto de los procesos de producción de Hollywood, y que para algunos críticos está matando el cine. Nuestro objeto está al otro extremo del espectro del cine basado en los efectos especiales de Lucas, Cameron y Bruckheimer, y está en la dirección de esa revolución digital en la cual los aspectos democratizadores de la producción digital (es decir, cámaras digitales de calidad para el consumo, equipos pequeños, rodajes más rápidos y, en consecuencia, presupuestos mucho más reducidos) de hecho se han convertido en un medio de resistencia frente a una cultura cinematográfica globalizada (dominada por Hollywood).

Aunque no ha sido adoptado por absolutamente todos los cineastas latinoamericanos, todavía limitados por el predominio del 35 mm como estándar tanto para la exhibición como para los festivales, el menor coste y la mayor velocidad de producción que facilita la imagen digital han hecho que esta sea extremadamente atractiva para los directores latinoamericanos, que siempre han luchado por encontrar financiación para su actividad, especialmente en el actual contexto de neoliberalismo, las medidas de austeridad del FMI y la NAFTA. Algunos países con una industria cinematográfica casi inexistente (Ecuador) han experimentado un boom de su producción gracias al cine digital[2]. (Aunque el menor coste de producción no elimina la necesidad de transferirlo a celuloide, con un coste que sigue haciendo la distribución de estas películas rodadas en digital algo prohibitivamente caro.)

Este artículo toma dos películas y dos situaciones muy diferentes, y explora cómo la producción digital, y más concretamente la imagen digital, es importante en la producción de significado. En primer lugar,

[1] *La investigación para este artículo se realizó en parte gracias a un permiso de investigación otorgado por la Universidad de Sussex.*

[2] *Las películas ecuatorianas rodadas recientemente en vídeo digital incluyen:* Alegría de una vez *(Mateo Herrera, 2004),* El comité *(Mateo Herrera, 2005),* Viagra *(Cuesta, 2005).*

considerará cómo el uso del vídeo digital por parte del franco-colombiano Barbet Schroeder en *La virgen de los sicarios* (2000) representa una elección basada en los desafíos de rodar en Medellín, y de presentar lo que problemáticamente se denomina «la cultura de la violencia» en Colombia. En segundo lugar, contemplará cómo la imagen digital en el documental *Suite Habana* (Fernando Pérez, 2003) impacta en la lucha política e histórica de Cuba contra el lenguaje cinematográfico dominante.

La virgen de los sicarios narra el romance entre Fernando, un anciano escritor colombiano, y Alexis, un joven sicario. Fernando ha regresado a Medellín «a morir» tras muchos años de ausencia. Alexis, anterior empleado del cártel de la droga de Pablo Escobar, está ahora complicado en venganzas, asesinatos y contravenganzas. En un Medellín progresivamente hostil, rebautizado como Metrallo (jugando con «metralleta»), Fernando y Alexis se enamoran. Para complacer a su amante, Alexis elimina a un gamberro nocturno que toca el tambor, a un taxista peleón y a unos chulos que van insultando a la gente en un tren. Mientras tanto, los dos vagan por la ciudad evitando a los sicarios rivales, que persiguen a Alexis. Éste es asesinado desde una moto en marcha, y Fernando se queda llorando por la pérdida y buscando una razón para seguir adelante. Encuentra a Wilmar. En un giro cruel, resulta que Wilmar es quien ha matado a Alexis, pero solamente porque Alexis mató a su hermano. Antes de que puedan dejar la ciudad, Wilmar también es asesinado.

Al centrarse en micronarraciones ignoradas por las historias dominantes, la película de Schroeder surge de una poderosa tradición de neorrealismo latinoamericano de los años 60, un neorrealismo que a un tiempo deriva y nace del neorrealismo italiano. El rechazo explícito por parte del neorrealismo hacia el modo de producción de Hollywood, sus bajos presupuestos, los actores naturales y el rodaje en localizaciones, proporcionaron un modelo a muchos directores latinoamericanos que luchaban por crear un cine nacional ante el subdesarrollo y los esfuerzos fracasados de las industrias nacionales. Muchos de los cineastas que llegarían a formar los diferentes movimientos del Nuevo Cine Latinoamericano, incluyendo a los cubanos Julio García Espinosa y a Tomás Gutiérrez Alea, estudiaron cine en el lugar de nacimiento del neorrealismo, el Centro Sperimentale di Roma. Igual que el neorrealismo, sus primeras películas expresaron una conciencia compartida de autenticidad repre-

sentativa, y un rechazo de los modos de Hollywood en favor de modos de producción más artesanales.

La virgen de los sicarios continúa la tendencia «realista» del reciente cine colombiano a través de su interés por las violentas vidas de los niños de la calle de las «comunas» de Medellín. Igual que *Rodrigo D: No Futuro* (1988) y *La vendedora de rosas* (1998), de Víctor Gaviria, *La virgen de los sicarios* se inscribe en una tradición continental que se remonta hasta *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, y pasa por *Pixote* (1981) de Héctor Babenco. Más allá de su argumento, la película de Schroeder comparte también con las de Gaviria su utilización de actores no profesionales. Las películas de Gaviria incluyen meses de colaboración con grupos extremadamente marginalizados, que a menudo viven las mismas vidas violentas y peligrosas que él intenta plasmar. Gaviria trabajó con Schroeder para encontrar actores no profesionales que hicieran de Alexis y de Wilmar. Igual que en las películas de Gaviria, Anderson Ballesteros y Juan David Restrepo tuvieron que representar papeles que reflejaban sus propias vidas. Durante el rodaje ambos estuvieron amenazados de muerte, y buscados por la policía por delitos violentos.

Por supuesto, es la deliberada exploración que Schroeder hace del realismo cinematográfico al retratar la violencia lo que resulta más impactante en esta película, y lo que nos conduce a cuestionar su utilización de las cámaras de alta definición de Sony, en un proceso de rodaje que él caracteriza como «documental». En una jerarquía ontológica del realismo adecuada al cine documental y al cine narrativo, el cine digital sigue siendo «inferior» al celuloide, porque este último se constituye en registro del aquí y ahora o, en términos bazinianos, una presencia definitiva, mientras que las imágenes digitales sólo nos dan una efímera noción de la realidad (Bazin 14). A causa de esa tenue conexión con la sustancia sólida, igual que otras nuevas tecnologías, el cine digital realza las ansiedades postmodernas, como si se pudiera acceder a lo real a través de las imágenes de los medios de comunicación o mediatizadas. *La virgen de los sicarios* dramatiza estas ansiedades, y utiliza las tomas de imágenes digitales para reflejar un simulacro de realidad que cuestiona su propio estatuto como realidad. *La virgen de los sicarios* juega con el estatuto liminal del vídeo digital como un medio realista, y desplaza la realidad en sentido ontológico para transmitir la realidad particularmente violenta del Medellín de los años 90. Antes que funcionar como un simple medio que reproduce la rea-

lidad transparente y mecánicamente y que subraya su propia fiabilidad como auténtica documentación visual, el vídeo digital como un «modo heideggeriano de revelar el mundo» circunscribe nuestra visión de la violenta situación de Medellín y conforma lo que pensamos sobre ella (Jean Pierre Geuens 16).

Aunque para Bazin «el realismo» es la teleología mediante la cual comprendemos el desarrollo tecnológico del cine, para Jean Louis Comolli la naturaleza del realismo cinematográfico y lo que percibimos como realidad está continuamente cambiando, según el papel del cine como «máquina social» (Bazin 20, Lev Manovich 186). En consecuencia, el cine se mantiene al ritmo de los cambiantes niveles del realismo mediante la sustitución de las técnicas cinematográficas: por ejemplo, el uso de la gran profundidad de campo del primer cine da paso a una coherente relación temporal y espacial según la continuidad clásica (Manovich 187). En consecuencia, si en la actualidad la realidad cinematográfica se define por el celuloide pancromático, sensible a todos los colores según los tonos y los brillos que percibe el ojo humano, la introducción de la imagen digital, con su definición y su «imposible» profundidad de campo, parece casi demasiado real, incluso algo híperreal, como para que sea tomado por lo real. En *La virgen de los sicarios* la alta definición nos hace conscientes de la realidad que nos ofrece sólo como un efecto. Combinado ello con la ausencia de ciertas convenciones cinematográficas, se construye entre el observador histórico y la imagen una distancia que es contraria al realismo tal como la sociedad nos ha enseñado a percibir.

Muy pronto en la película, Fernando y Alexis peregrinan a «La virgen» del título. Cuando salen de la iglesia, tiene lugar un asesinato desde una moto en marcha.

A pesar de la cámara lenta y de los fogonazos de los disparos, el suceso se muestra en un estilo que evita el exceso de efectos especiales espectaculares. La imagen de alta definición no fetichiza los asesinatos, sino que los presenta en términos «naturalistas». Schroeder evita el tratamiento mayoritario que el cine de acción da a la violencia, por ejemplo, el tiempo dilatado en los disparos en lugar de un tiempo casi real. Unos momentos después del asesinato, Alexis y Fernando pasan ante el muerto y hablan desenfadadamente de lo que ha sucedido. Las muertes se muestran como algo que apenas interrumpe la normal marcha de la vida.

Por medio de esta presentación anti-ilusionista, la película reduce el estatuto de la violencia a algo extraordinario dentro de la diégesis , y

así nos sugiere que es parte de la vida cotidiana en el Medellín de los años 90, donde había 15 asesinatos al día, y 30 los fines de semana. Tal como precisa Sean Cubitt, la imagen digital hace que el mundo material sea banal y de simulacro (16). En esta película, la imagen digital simulacro y banal juega un importante papel al plasmar un lugar en el que la gente se ha ido inmunizando y desensibilizando hacia la muerte violenta. Por medio de la imagen de alta definición, el espectador experimenta la misma sensación de anestesia progresiva que Fernando experimenta a medida que aumenta el número de muertes.

Lo cierto es que es la violencia la que lleva a Fernando (y al espectador) a ver la ciudad como cada vez más irreal. En un momento Fernando hace un discurso, gesticulando desde su balcón hacia las luces parpadeantes de la ciudad, diciendo: «Todo esto es irreal, somos el reflejo de la nada». Su discurso sugiere que los *increíbles* niveles de violencia dan lugar a un Medellín que es un reflejo híperreal. La película conecta ese Medellín híperreal con «lo real maravilloso» cuando se refiere a un importante texto que explora el problema de la realidad latinoamericana postcolonial: *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier. Lo que Carpentier considera es precisamente el estado de la creación artística en Latinoamérica. Se pregunta cómo puede alguien representar un continente que es tan absolutamente ajeno a la civilización occidental, con las formas de un idioma occidental (la novela, la poesía, y yo añado a ello el realismo cinematográfico). Hay un cuestionamiento similar de la naturaleza del realismo en *La virgen de los sicarios*. Aquí, el uso de la imagen digital se convierte en una estrategia postcolonial que rechaza el lenguaje del colonizador, es decir, el realismo burgués del celuloide pancromático.

Al presenciar Fernando otros asesinatos (no sólo los cometidos por Alexis, sino los que suceden en las calles como parte de la vida cotidiana), su respuesta va desde la alienada indiferencia hasta la burla de las irreales reacciones de la gente. En un momento imita la histeria de una mujer, al estilo del exceso melodramático del cine mexicano.

Lo cierto es que en momentos así la película sugiere que el mismo realismo no es más que una construcción consciente de un código cinematográfico.

En un nivel más práctico, el vídeo digital ofrece ciertas ventajas en lo que se refiere a las contingencias de un rodaje en Medellín. Aunque los críticos (Geuens 19) han lamentado la mayor sencillez de la producción en vídeo digital como causante de una producción cinematográfica «más

perezosa», en el caso de *La virgen de los sicarios* su peligroso contexto de producción, las amenazas de secuestro, de muerte o de emboscada, requerían un rodaje extremadamente rápido (al estilo de la guerrilla) para el cual las cámaras digitales eran perfectamente idóneas. *La virgen de los sicarios*, con su rodaje estilo guerrilla, su bajo presupuesto, su reparto parcialmente no profesional y su postura interrogativa hacia el «realismo burgués» demuestran que el vídeo digital es una herramienta útil no solamente para el cine radical latinoamericano, sino también para plasmar las realidades sociales específicas de Colombia.

Suite Habana es un documental que retrata un día de la vida de diez personas en la capital cubana, incluyendo a Juan Carlos, médico; a Francisco, anteriormente arquitecto y ahora constructor independiente; a su hijo Francisquito, con síndrome de Down; y a Amanda, que vende cacahuetes para redondear su pensión. También nos muestra al grupo de autonombrados guardianes de la estatua de John Lennon, que se sientan y contemplan la estatua día y noche. La película comienza con el amanecer de nuestros diez protagonistas, y va pasando de uno a otro a medida que se preparan para pasar el día. Al progresar la película, vamos sintiendo la actividad diaria, saltando de unas tareas a otras una y otra vez, por ejemplo, la maquinaria de la fábrica de pasta de dientes, y el doctor Juan Carlos que revisa las manos de los empleados en la empresa de empaquetado de alimentos. Cuando avanza la tarde, las gentes se preparan para sus diversas actividades nocturnas. El constructor vuelve a casa para hacer la cena a su hijo y pasar el rato «mirando las estrellas» a su lado. El joven se prepara para bailar en el cuerpo de baile del Ballet Nacional de Cuba.

Por medio de su enfoque documental sobre la gente corriente, *Suite Habana* conecta con el cine radical cubano de los años 60 y 70, y especialmente con ciertas películas «imperfectas» como *De cierta manera* (Sara Gómez, 1977), que asimismo trata de la gente corriente. También lo hace por medio de referencias intertextuales a una de las más innovadoras películas cubanas, *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1969)[3]. En un momento oímos el «Amén» de un coro reli-

[3] *La idea de Espinosa del «Cine Imperfecto» no consiste en que, necesariamente, la perfección técnica y artística de una película evite que ésta sea políticamente eficaz, sino que en el mundo subdesarrollado esas perfecciones no pueden ser un objetivo por sí mismas. El cine imperfecto evita la noción de perfección del realismo clásico (burgués), que sume al público en un estado de consumidor pasivo, en lugar de inducir en él una perspectiva crítica de la realidad que se les muestra.*

gioso mientras vemos en primer lugar un partido de béisbol, y a continuación a unas parejas (y concretamente a Julio) bailando en el salón Benny Moré, produciéndose un expresivo conflicto entre imagen y sonido.

Hay una secuencia similar en *Memorias del subdesarrollo*, en la que una serie de sonidos atonales se oye sobre unas imágenes de baile. En *Memorias del subdesarrollo* formaba parte de un intento deliberado de minar el tópico colonial que contempla Cuba solamente en términos de baile y de música de baile. *Suite Habana* vuelve a poner en escena este momento descolonizador para cuestionar una conexión similar entre Cuba y la música de baile que se ha convertido en un lugar común y que incluso es fomentado por el Estado socialista tardío cubano hambriento de dinero extranjero, en el que la nostalgia por el pasado (en especial por un pasado presocialista) vende en el mercado global: de ello surge el álbum *The Buena Vista Social Club* de Ry Cooder, y la película de Wim Wenders del mismo título (2002). *Suite Habana* ofrece una respuesta a *Buena Vista* sustituyendo la música de baile por una especie de composición mixta que consiste en los diferentes ruidos urbanos de la ciudad, en la que el trabajo de cada individuo contribuye a una canción «colectiva», por ejemplo, Havana Suite.

A pesar de su estrategia descolonizadora, el argumento de las actividades cotidianas tales como hacer café, ir al trabajo y salir por la noche, sugiere que lo político está claramente ausente de *Suite Habana*, ausente en el mismo sentido en que está abiertamente presente en *Memorias del subdesarrollo* (en la que la invasión de Bahía de Cochinos y la crisis de los misiles proporcionan un fondo para la incapacidad de los pretendidos intelectuales para sumarse a la revolución). En *Suite Habana* (igual que en las películas de ficción del mismo director, *La vida es silbar,* 1998, y *Madagascar,* 1994) la revolución está presente sólo en fugaces trazas. La vemos en tomas de reuniones políticas, en granulado, desenfocado, en la televisión que mira solamente el miembro más viejo del «reparto», en un avistamiento de la fotografía que hizo Korda al Che Guevara con la boina clavada en una esquina y en un anuncio de neón con la palabra Revolución.

Todavía más, *Suite Habana* parece no ser política también en la medida en que sucumbe a la puesta en escena del cine «perfecto» (aunque ello es típico del cine cubano de los últimos años 70 y posteriores, en los que se abandonó el cine imperfecto a favor de unos modelos de montaje más clásicos). Sin embargo, mientras la película avanza

vamos adquiriendo la sensación de que *Suite Habana* y su concentración de pequeñas cosas de la vida cotidiana, por ejemplo, ir en bicicleta al trabajo, cocinar un arroz con frijoles (una comida muy cubana), es algo precisamente político; y especialmente en términos de examen de la experiencia individual en la Cuba tardosocialista. Esta idea de lo político en lo cotidiano se subraya en la alternancia de la película entre las concentraciones televisadas y las gentes preparando la comida, es decir, separando las judías buenas de las malas. La (ahora desleída) revolución se convierte en parte de la construcción de la vida cotidiana en un sentido de certeauiano.

Tras ese periodo especial, de 1990 a 1996, en el que, con la pérdida del apoyo soviético a Cuba la economía sufrió una enorme caída tanto en comercio exterior como en poder adquisitivo (Chanan, 447), Cuba tiene en la actualidad una economía dependiente de dinero extranjero. Los intentos de estimular el crecimiento económico invitando a los inversores extranjeros, especialmente en el sector del turismo y la música, y legalizando la propiedad privada a pequeña escala, han llevado al país a un extraño periodo. Tampoco se han sacrificado los principios socialistas de la revolución ni su riqueza igualitaria, pero al mismo tiempo los cambios económicos han producido lo que los comentaristas llaman «un contradictorio animal»: una sociedad tardosocialista (Chanan 479). Vemos trazas de ese nuevo mundo en la película, en el suburbio de Miramar, cuando el doctor Juan Carlos trabaja como payaso aficionado en la fiesta de cumpleaños de un niño privilegiado. Los protagonistas de *Suite Habana* participan menos (si es que participan algo) en esta economía dolarizada. La mayoría vive en casas ruinosas y se desplaza en bicicleta. Sin embargo, al mismo tiempo, en un país que ha pasado por un periodo especial y por aproximadamente 40 años de embargo comercial impuesto por Estados Unidos, estas «pequeñas cosas» que vemos con detalle en la película se convierten en conquistas (Chanan 48). De ese modo, más que funcionar como críticas directas de la escasez material en Cuba, los planos de las concentraciones políticas en la televisión y las imágenes de Che Guevara se convierten en «memorias de la revolución», cuyos triunfos y fracasos son muy evidentes. Lo que también se hace muy presente en esa mirada cercana a las gentes es «una (aparente) falta de deseo público de que se colapse el orden establecido» (Chanan 48). En un momento de la película vemos un eslogan escrito en un muro: «El rincón de la paciencia». La mirada de la película hacia la bandera nacional tanto en las

concentraciones políticas como en la actuación del payaso relacionan potencialmente esa paciencia con la continuada atracción hacia las ideas de la revolución, la soberanía nacional y la justicia social.

Los comentaristas han sugerido que lo que hace diferente a *Suite Habana* de otras películas sobre Cuba es que no dirige su mirada hacia las grandes imágenes, por ejemplo, los lugares comunes de la cultura y la identidad cubanas (el ron, el tabaco, las risas, la música, las palmeras, Fidel), sino hacia momentos de introspección y hacia aspectos infrecuentes de las más pequeñas cosas, como los intensos primerísimos planos de objetos cotidianos al estilo del reloj avisador de una cafetera. Es curioso, por consiguiente, dado ese deseo de mirar hacia lo íntimo y lo mínimo, que, como documental, *Suite Habana* no hace uso de las prestaciones de las cámaras digitales que hacen de éstas las herramientas ideales del «cine realista», con sus grabaciones potencialmente de larga duración sin interrupción, la facilidad de manejo de las pequeñas cámaras digitales, y la necesidad de muy poco equipo técnico (en comparación con los rodajes en celuloide). Antes que adoptar una estética de Free Cinema facilitada por la tecnología digital para toda la película (por ejemplo, el uso de cámara oculta, o la falta de preparación de la escena a favor de una grabación «espontánea»), Pérez construye elaboradamente los planos de esas personas reales y de sus vidas, poniéndolos a actuar en sus diversas actividades (excepto en la secuencia de la despedida en el aeropuerto). Percibimos esa construcción por medio de los complejos montajes, como el del plano del seguimiento de Ernesto cuando sale de casa de camino al ballet, y más tarde cuando regresa. Pero notamos todavía más la cámara a causa de los intensos primerísimos planos sobre objetos domésticos, por ejemplo sobre la cebolla que está siendo cortada, o sobre la olla a presión en la que se cocinan unas judías.

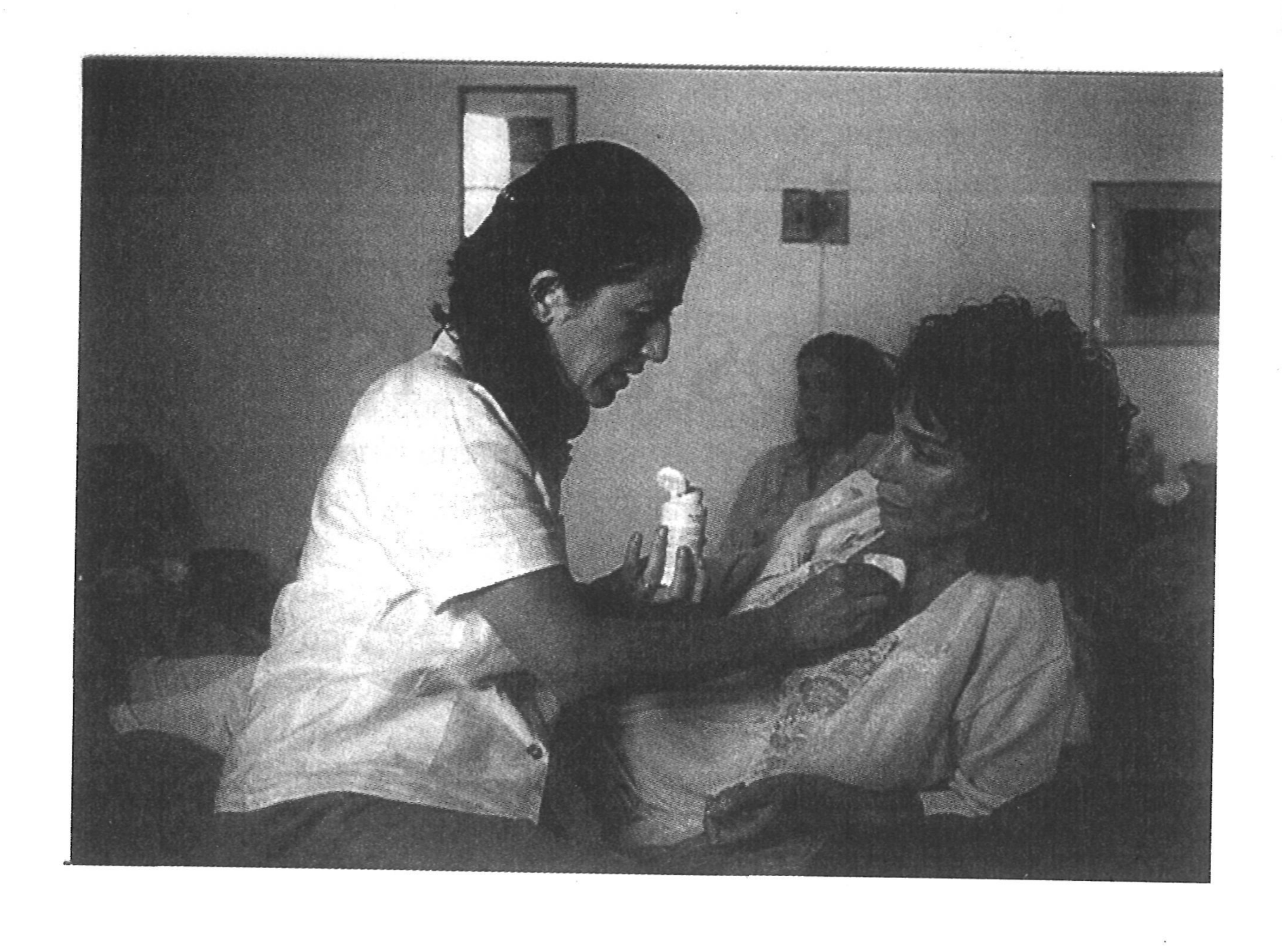
La imagen más cruda y directa del vídeo digital, en comparación con la que da el celuloide, otorga a estos objetos domésticos una extraña cualidad híperreal, que sugiere que Pérez utiliza el rodaje digital para, potencialmente, hacer una afirmación sobre la Cuba postsocialista. Como ya hemos comentado en relación a *La virgen de los sicarios*, el cine digital carece de la ontología de la imagen fotográfica. La imagen digital tiene a la vez una apariencia muy diferente, y le falta el fotorrealismo que experimemntamos con el celuloide. En el caso de *Suite Habana*, como en el *La virgen de los sicarios*, la toma digital de imágenes funciona como cuestionamiento del propio estatuto de la

imagen como algo real. Allí donde, en *La virgen de los sicarios,* la hiperrealidad de la imagen digital sugería un mundo más allá del realismo burgués, en *Suite Habana* la cualidad de la imagen digital transmite la especial fragilidad, aunque resistencia, del orden social en Cuba en la era postsocialista[4].

A través de la calidad visual de la imagen digital es como podemos hacer congruente el rodaje puesto en escena y clásico del documental de Fernando Pérez con la herencia de la imperfecta estética de Cuba. La carga de imperfección (es decir, la oportunidad que se da al público de adquirir perspectiva sobre la realidad que se le está mostrando) se transmite sobre todo, paradójicamente, por medio de la profundidad de campo y la definición imposiblemente *perfectas* de la imagen digital. Mientras que, como espectadores cinematográficos colonizados por Hollywood, permanecemos educados en considerar la cualidad visual del celuloide pancromático como realismo, la híperrealidad de la imagen digital abre un mundo de posibilidades a Fernando Pérez e incluso a Barbet Schroeder, y a todos lo que desean oponerse al realismo burgués de Hollywood, y ofrecer en su lugar una realidad más crítica y política.

[4] *Tras la pérdida de apoyo económico por parte del bloque soviético en 1989, Cuba tuvo que cortar drásticamente la que había sido una industria cinematográfica relativamente saneada y productiva en la que producían* auteurs *como Tomás Gutiérrez Alea y Humberto Solás. La producción se las ha arreglado para sobrevivir (como en el resto de Latinoamérica) por medio de las coproducciones con empresas televisivas europeas (Canal Plus, Televisión Española, etcétera). Sus directores (como Fernando Pérez, director de* Suite Habana*) sólo ruedan en la actualidad esporádicamente, y han tenido que diversificarse, trabajando en el extranjero y enseñando. Éste es el contexto en el que muchos cienastas cubanos estan utilizando el formato digital. El veterano cineasta cubano Humberto Solás (*Lucía*) es el defensor del formato digital con su Festival de Cine Pobre/Festival of No Budget Cinema, inaugurado en abril de 2003 en Cuba. El cine sin presupuesto, afirma Solás, es un medio de asegurar la diversidad y la legitimidad de otras identidades culturales y nacionales ante la homogeneización con la que amenaza la globalización. Solás ha producido también* Miel para Ochún *(2001), una especie de melodrama realista que incluye a personas reales en los papeles de una historia de ficción. Otros notables ejemplos de producción digital en Cuba, aparte de* Suite Habana, *incluyen el satírico* Vídeo de familia, *de Humberto Padrón (2001).*

PUNTOS DE VISTA



Lucrecia Martel: *La ciénaga* (2000)

En memoria de Salvador Elizondo: la escritura de la extinción

Eduardo Becerra

«Atiende esto a la instauración por así decirlo de un género relativamente nuevo de la literatura, que es el del proyecto literario, el proyecto imposible como una forma de escritura.»

Salvador Elizondo

El miércoles 29 de marzo de 2006, a los 73 años, Salvador Elizondo moría en su casa del barrio de Coyoacán, en México D. F. La repercusión más bien escasa de la noticia dibuja con perfiles claros la trayectoria y posición singulares de un escritor que, si bien en ciertos círculos fue reconocido sin discusión como uno de los autores fundamentales de la literatura mexicana, y añadiría yo que latinoamericana, es difícil dejar de pensarlo habitando un rincón oculto, de complicado acceso y frecuentemente olvidado, dentro de ambas tradiciones. Son muchas las causas que pueden señalarse para esta situación: si su alejamiento de la escena pública en los últimos años lo explica en parte, parece evidente también que vivimos un presente literario y cultural no muy dispuesto a mantener vivas poéticas, como las de sus textos, llenas de complejidad y riesgo. Quizás algo tuvo que ver también el que, ante la fea costumbre, aún vigente, de utilizar el *boom* como referente casi exclusivo a la hora de valorar cualquier título de aquellas latitudes, no jugara en su favor que el grueso de su obra de ficción desde *Narda o el verano* (1964) hasta *El grafógrafo* (1972), y que incluye las novelas *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) y *El hipogeo secreto* (1968) y los ejercicios narrativos reunidos en *Retrato de Zoe y otras mentiras* (1969) apareciera dentro de aquel período de esplendor y fama. Así, aunque *Farabeuf o la crónica de un instante* pueda considerarse una de las mejores novelas de la narrativa contemporánea en lengua española, Salvador Elizondo formaría parte de esa larga nómi-

na de autores y autoras que, a pesar de su calidad, se movieron en la trastienda de aquel ruidoso acontecimiento, semiocultos, en muchos casos para siempre, detrás de las escasas figuras que coparon la primera línea del escenario.

Su reconocimiento restringido a ciertos círculos y la consideración de su posición singular dentro del panorama mexicano e hispanoamericano no evitaron la aparición de algunos estudios que ubicaron su narrativa en ciertas tendencias de las décadas de los sesenta y setenta del pasado siglo. Margo Glantz, sobre todo en *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33* (1971), fue la primera en subrayar el protagonismo de Elizondo en el desarrollo de una poética de la narración designada con el término de «escritura» que en México cobraría cierta pujanza en ese período. Posteriormente, el argentino Héctor Libertella, en *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977), inscribió la aventura narrativa del autor de *Farabeuf* en una serie de transformaciones de la ficción de Hispanoamérica como resultado de un replanteamiento extremo de su propia tradición letrada. Casi veinte años después traté de ofrecer una explicación más amplia de esta orientación en mi libro *Pensar el lenguaje; escribir la escritura: experiencias de la narrativa hispanoamericana contemporánea*[1], intentando mostrar cómo esta «narrativa de la escritura» vino a constituir una experiencia límite que culminaba algunas de las orientaciones más radicales de la literatura de la modernidad rastro detectable al mismo tiempo tanto en el contexto hispanoamericano como en el de Occidente en su conjunto. En estos tres libros la narrativa de la escritura, con Elizondo siempre como una de sus figuras centrales, quedó caracterizada en su intento por poner en el primer plano la pregunta por ella misma, produciendo, en palabras de Margo Glantz, relatos donde lo que se busca es el significado mismo del propio narrar. Esta pregunta recorrió el espinazo central de la literatura moderna, llegando a un punto límite (que en el campo poético fue alcanzado mucho antes gracias a obras como el *Golpe de dados* de Mallarmé) en narraciones que se sustentaban en un lenguaje detectado en el momento de su aparición e inscripción, en definitiva de su escritura; lo que dio como resultado ficciones clausuradas en sí mismas, incapacitadas para trascenderse más allá de su propio lugar y

[1] *Margo Glantz,* Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33, *México, Siglo XXI, 1971; Héctor Libertella,* Nueva escritura en Latinoamérica, *Caracas, Monte Ávila, 1977; Eduardo Becerra,* Pensar el lenguaje; escribir la escritura. Experiencias de la narrativa hispanoamericana contemporánea, *Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1995.*

situadas siempre al borde de los límites del lenguaje. En Elizondo esta poética surgió de un diálogo profundo con una vasta tradición cultural: donde encontraríamos, entre otros muchos, a Stéphane Mallarmé y Paul Valéry, dentro de un conocimiento muy extenso de la poesía moderna de Occidente; sin duda al Marqués de Sade y Georges Bataille, también la escritura china y la fotografía, y asimismo a un buen número de autores contemporáneos latinoamericanos, entre los que destacaría a Jorge Luis Borges, Severo Sarduy y Octavio Paz.

Si los estudios citados demostraron que Elizondo no marchó solo en su travesía, sí hay un aspecto fundamental que lo individualiza respecto a sus compañeros de viaje. En otros autores la exploración en las posibilidades de este modelo de ficción ocupó quizás con la excepción del cubano Severo Sarduy y el argentino Osvaldo Lamborghini momentos muy concretos de su trayectoria; algo lógico si tenemos en cuenta que, dados sus planteamientos de origen, la narrativa de la escritura produjo obras en todo momento ubicadas en el umbral de su autodisolución. Al subrayarse en estas ficciones que el único decir posible es el de la escritura diciéndose a sí misma, se comprende la dificultad de articular un proyecto narrativo global basado en tal supuesto. Salvador Elizondo lo logró, fue quien más se acercó, en sucesivas obras, a una literatura que supo abordar desde múltiples ángulos la experiencia extrema de ficciones apuntando siempre al corazón de lo inefable.

Fue el propio Elizondo quien consideró su breve texto «El grafógrafo» su «obra con mayúsculas». No extraña este juicio sobre una pieza que sin duda apunta hacia el eje de su literatura al desplegar una enunciación detectada en un grado de pureza extrema, tal y como la concibe Octavio Paz cuando afirma en *El arco y la lira*: «Un poema puro sería aquel en el que las palabras abandonasen sus significados particulares y sus referencias a esto o aquello, para significar sólo el acto puro de poetizar, exigencia que acarrearía su desaparición, pues las palabras no son sino significados de esto o aquello, es decir, de objetos relativos e históricos»[2]. Esta estrecha vinculación entre pureza y desaparición del verbo poético enmarca el núcleo del proyecto literario de Elizondo. Para entrar en él comencemos recuperando el texto que, según sus propias palabras, mejor lo define: «El grafógrafo»:

[2] *Octavio Paz,* El arco y la lira, *FCE, México, 1986; p. 185.*

> Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo[3].

En este ejercicio narrativo, la reflexividad llevada al límite absorbe el espacio de la ficción y lo adelgaza hasta convertirlo en una tenue línea donde la escritura se muestra al borde de su extinción. La pregunta de nuevo se hace evidente: ¿cómo sostener un proyecto en ese estrecho alambre? En mi opinión, ahí se encuentra el mayor legado de Elizondo, el incontestable valor de su proyecto literario: el haber sido capaz de construir una obra narrativa nada escasa prácticamente sin moverse de ese lugar. Son muchas las ficciones que enmarcan esta posición, en lo que sigue me detendré en aquellas que mejor la revelan.

Salvador Elizondo publica su primer libro en 1964, un volumen de cuentos titulado *Narda o el verano* y entre los cuales se encuentra «La historia según Pao Cheng». En él se nos relata cómo el filósofo Pao Cheng trata de imaginar el futuro del mundo; en este recorrido una de las ciudades soñadas llama su atención, la transita con su pensamiento hasta que ve en una de sus casas a un hombre escribiendo; descubre que el hombre escribe un cuento titulado «La historia según Pao Cheng» y se da cuenta así de que él no es más que un recuerdo de ese hombre. El relato cambia de perspectiva al final y se cierra con una reflexión del escribiente que encierra el argumento en una autorreferencialidad infinita: comprende que se ha condenado a escribir esa historia para siempre pues si su personaje era olvidado y moría, él, que no era más que un pensamiento de Pao Cheng, también desaparecería. El cuento no acaba nunca; se detiene en un punto mínimo que lo condena a un suceder incesante en el que todo está siendo sin acabar nunca de ser del todo. Aísla así un instante que acoge tan sólo el trazo de la pluma sobre el papel; si se detiene todo desaparece, lo real sólo existe en ese movimiento de la mano, obligada a escribir sin poder salir nunca de ese estrecho círculo donde para Elizondo se juegan aspectos

[3] *Salvador Elizondo,* El grafógrafo, *Joaquín Mortiz, México, 1972, p. 9.*

cruciales de nuestro ser y del mundo que lo acoge: «Sólo existe una forma real, concreta, del pensamiento: la escritura. La escritura es la única prueba de que pienso, *ergo,* de que soy. Si no fuera por la escritura yo podría pensar que el pensamiento mismo que concibe la realidad del mundo como una ilusión y como una mentira es, él mismo, una ilusión, una mentira»[4].

Si en este cuento la trama concluye en la construcción de un instante mínimo y eterno a un tiempo, su primera novela aislará ese instante desde el comienzo y durante cientos de páginas asistiremos a su despliegue. Ya desde el título, *Farabeuf o la crónica de un instante* nos remite a una temporalidad imposible: si la crónica es la historia o relato que se basa en el orden lineal y sucesivo del tiempo, sólo hay una manera de llevar a cabo la crónica de un instante: hacer que los sucesos que lo ocupan y la escritura que los describe discurran a un tiempo. Para lograrlo, Elizondo montará una compleja estructura espacio-temporal llena de vasos comunicantes, capaz de convocar en el ámbito de la ficción épocas y lugares diferentes que aluden unos a otros a través de sutiles recursos objetos, situaciones, personajes y deseos que se repiten y aparecen en los diversos tiempos y escenarios. El presente de la escritura será el aglutinante de un discurso más analógico que narrativo y en el que la escritura aparecerá como experiencia extrema del lenguaje que trata de desentrañar el sentido de vivencias, como la tortura, la cirugía, el coito y el orgasmo y la muerte, que constituyen a su vez las experiencias extremas de la vida.

El cuerpo se transforma en esta novela en el escenario principal de estas vivencias; acaba siendo, al mismo tiempo, superficie susceptible de ser escrita y caligrafía que remite a un sentido que lo desborda: es escrito y escribe, pero los signos que traza remiten a un significado inefable. Sólo queda merodear por una zona opaca cuya revelación exige la desaparición de la palabra. En *Farabeuf* casi todos los temas y componentes narrativos funcionan como espejos o metáforas de la propia escritura novelesca. El clatro, la fotografía, la tortura, la cirugía, el coito, el cuerpo, la ouija, el *I ching*, el cuadro y el espejo sirven para plasmar el conflicto de una narración en busca de la respuesta a su propio acontecer. Toda referencia acaba siendo entonces pura textualidad; el texto deviene textura y ya no historia. Sólo la materialidad de los signos está presente, signos que generan nuevas señales, que trenzan

[4] Ibid; *pp. 60-61.*

una red simbólica que sólo a ella misma remite. Por ello, todo opera en la superficie, creando un mundo intransitivo detectado en el momento preciso de su ocurrencia. En esta planicie textual todo sucede en el tiempo presente de la enunciación y confluye en un signo definitivo plasmado en la postura de un supliciado, en el dibujo de una mujer en una ventana cubierta de vaho, en la forma de una estrella de mar o en un hexagrama del *I ching* que no es más que un garabato: marca a la que, como si de un suplicio o una operación quirúrgica se tratara, se le ha extirpado su sentido; señal por tanto que sólo a su misma materialidad remite sin poder ir más allá de sus propios trazos. *Farabeuf* narra así en sus páginas la búsqueda de un significado imposible al estar ubicado en ámbitos donde no es posible enunciar nada. En el trasfondo se mueve siempre la evidencia de la muerte, lugar en el que desembocan las experiencias extremas que la novela relata. A ese lugar las palabras ya no llegan y, por ello, la obra acaba con un «¡ahora!» que parece dar a entender que es precisamente ahí, en el momento del cierre de la trama, cuando la vida va a acontecer realmente, inicio de un relato del que ya no se tendrá jamás noticia y que nunca será escrito.

Con su primera novela, Salvador Elizondo dibujó con nitidez los bordes que delimitaban el espacio de lo indecible. Lo que convierte su trayectoria en una de las aventuras más singulares de la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas fue el modo en que sus escritos fueron afirmándose, cada vez con mayor rotundidad, en ese asedio a lo narrativamente imposible. Si en *Farabeuf* asistimos a un proceso en el que los diferentes planos de lo real van siendo absorbidos por la escritura, en su siguiente novela la escritura ocupa ya de partida todo el espacio novelesco; el mundo que aún se asomaba en *Farabeuf* se vuelve libro por los cuatro costados en *El hipogeo secreto*. «La narración apunta su autor se vuelve completamente autística»[5]. Todo se vuelve mental, pensamiento (escritura) que sólo sobre sí mismo versa; el producto es «un libro cifrado cuya clave se ha extraviado y cuyo desciframiento depende de datos equivocados, de investigaciones erráticas, de impresiones falaces»[6]. Escritura en su grado cero ya desde su origen. La narración no se clausura, se suspende, y se subraya con mayor insistencia el callejón sin salida de la escritura que ya se insinuaba en *Farabeuf*: «Miro a mi alrededor. Parece que fuera la exacta mitad de un

[5] *Jorge Rufinelli, "Salvador Elizondo",* Hispamérica, *1977, núm. 16, pp. 33-47 (34).*
[6] *Salvador Elizondo,* El hipogeo secreto, *México, Joaquín Mortiz, 1968, p. 11.*

desierto y nada, los libros, los accidentes de la luz, los callejones que la escritura va destrazando sobre la blancura del papel; nada tiene un significado tangible de palabras»[7].

¿Cómo tensar aún más el delgado hilo que tejen sus ficciones? «Antes responde Elizondo a Jorge Ruffinelli refiriéndose a *Farabeuf* el instrumento esencial de la escritura era para mí el cuerpo. Luego, en *El hipogeo secreto* el cuerpo se convierte en el libro, y después de *El hipogeo secreto* el libro se convierte ya nada más en la punta de la pluma fuente llevada por la mano»[8]. Del cuerpo al libro y de éste a la punta de la pluma. En este proceso de adelgazamiento y autodisolución, el siguiente paso da como resultado, tras *El hipogeo secreto,* la publicación en 1972 de *El grafógrafo.* Precisamente en el texto que da título al volumen ya reproducido anteriormente es donde más claramente se percibe cómo el mundo de ficción de Elizondo pasa a sostenerse solamente en esa pulsión mínima, la de la mano escribiendo, capaz, no obstante, de convocar los múltiples planos de lo real, subrayando eso sí su inconstancia y su maleabilidad por ser producto de un lenguaje sólo posible en un instante mínimo y carente de toda posible trascendencia y exterioridad: el de su escritura.

El proceso de autofagia radical que su literatura había emprendido parecía incapaz de ir más allá tras la aparición de *El grafógrafo.* En 1977 cinco años después de la publicación de este libro aparentemente terminal Elizondo parecía opinar también así sobre una obra que, según sus palabras, cegaba toda posible continuidad al camino emprendido por sus textos. No obstante, insinuaba al mismo tiempo una posible salida: «Entonces, marcha atrás o romper esa barrera que no sé, decididamente, cómo la voy a romper. Yo pensaba romperla por medio de un libro [... que sería una escritura desprovista inclusive de la posibilidad de ser leída, y ése es mi libro sobre Robinson Crusoe. Sería una novela que no tiene destino, una novela sin un destino lecturial. Una escritura sin destino. Porque todo lo demás sí tiene un destino último o inmediato, que es el lector; cumplida la función del escritor, ya no queda nada más para hacer que leerlo. Entonces yo ahora quería quitar a lo que estoy haciendo la posibilidad de ser leído, tal vez con la pretensión de encontrar un grado aún más alto de pureza[9]».

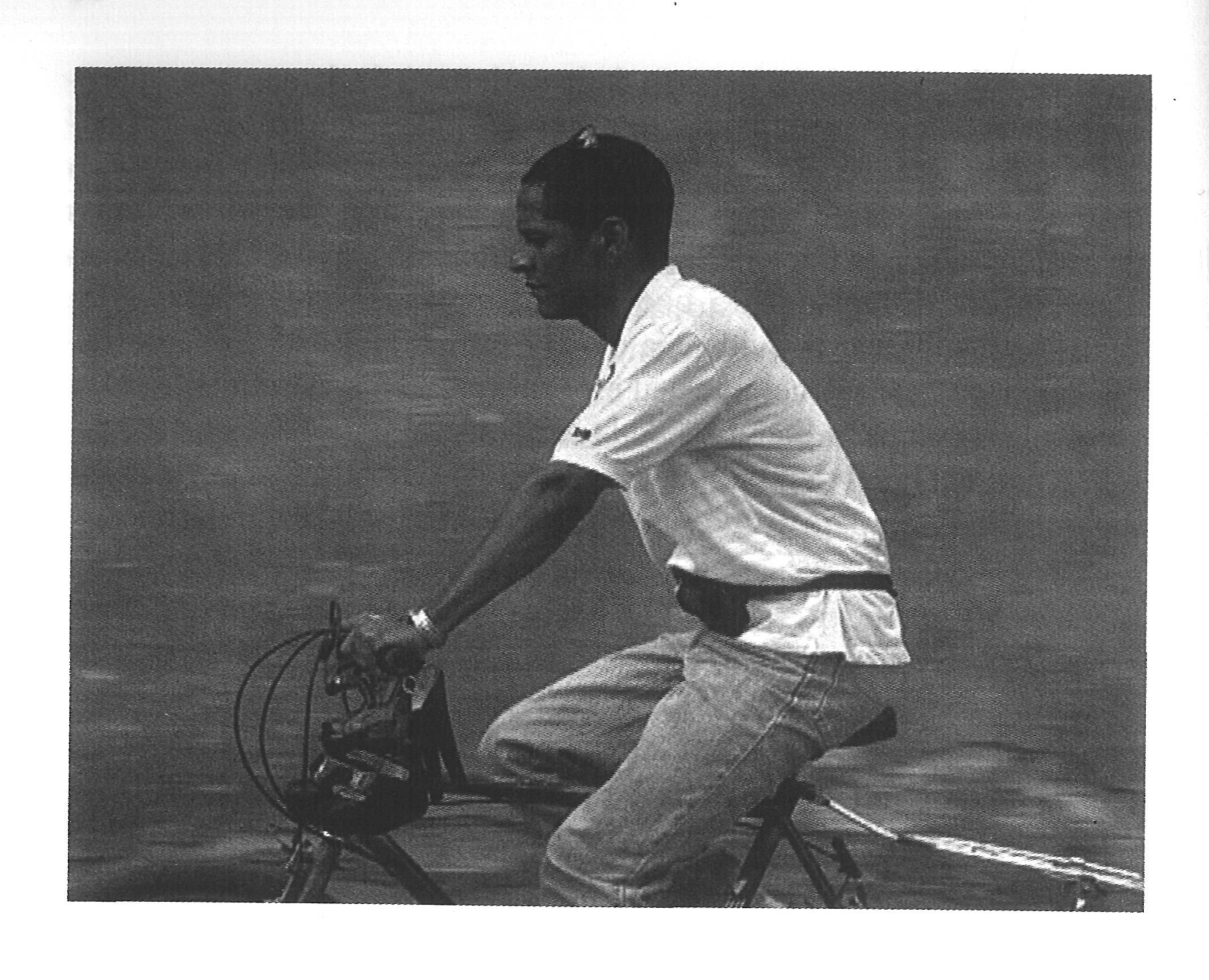
[7] *Ibid., p. 38.*
[8] *Jorge Ruffinelli, artículo citado, p. 36.*
[9] *Ibid., p. 37.*

El resultado es «Log», relato que abre su libro *Camera lucida*, de 1983, y que logra una última vuelta de tuerca al proceso que se viene siguiendo. En este cuento, la figura de Robinson Crusoe, único habitante de la isla desierta, aparece como símbolo, hasta acabar fundiéndose con él, del escritor enfrentado en soledad y total aislamiento a la página en blanco, espacio también despoblado y a la intemperie. Autor y personaje perviven en el merodeo en torno a la hoja en blanco sin que ni siquiera la escritura dé comienzo: «La escritura se dirige hacia su propio centro y se reduce a la vez que se duplica en la tentativa de escribir una novela acerca de su autor. El hombre que da vueltas en torno a la mesilla con el cuaderno y la pluma-fuente se convierte poco a poco, a fuerzas de dar vueltas, en el hombre que camina contando sus pasos a lo largo del litoral de la isla. Allí sólo hay palabras, presente de indicativo, la posibilidad de una escritura que da cuenta de una tentativa: la de imaginar y escribir un texto de tal índole que se va creando a sí mismo»[10]. Pero, según llegamos al final, esa posibilidad se torna irrealizable. Aunque «el texto es una confusión que se agranda; abarca en un momento dado todas las conjeturas posibles»[11]; el relato acaba con un gesto radical que niega de manera rotunda y definitiva todo lo narrado: «¿Quién ese hombre que, después de leerlas, va arrojando las cuartillas al fuego...?»[12] Con esta pregunta, imagen de una lectura imposible como resultado de una escritura imposible, Elizondo aparta en «Log» la punta de la pluma sobre el papel y proclama que la máxima pureza del lenguaje solo es posible hallarla en aquella escritura capaz de dejar intacta la superficie de la página en blanco, es decir, en una escritura que ni siquiera llegue a suceder jamás: escritura ceñida ahora a su condición de mero proyecto desplegándose en un lugar exclusivamente mental.

Se culmina así una trayectoria inigualable en su perfección y su dificultad; un proyecto que arranca y se desarrolla no en un intento de rescatar lo decible sino en la insistencia obcecada en delimitar y subrayar una y otra vez los espacios donde se asienta la radical imposibilidad de decir. Su obra sigue, al pie de la letra, «el consejo de Propercio, que Pound glosó para nuestro tiempo, de que la literatura no se hace con la pluma-fuente sino con goma de borrar»[13]. Autor de una literatura que,

[10] *Salvador Elizondo,* Camera lucida, *México, Joaquín Mortiz, 1983, p. 17.*
[11] *Ibid., pp. 22-23.*
[12] *Ibid., p. 23.*
[13] *Salvador Elizondo,* Contextos, *México, Sep-Setentas, 1973, p. 8.*

en vez de iluminar zonas oscuras de lo real, trató de demarcar con precisión la propia oscuridad, no es extraño que tras *Camera lucida* abandonara, con la excepción de *Elsinore, un cuaderno* (1988) magnífico texto que no obstante supone un ejercicio ajeno a la trayectoria trazada el ejercicio de la ficción. Salvador Elizondo nos dejó en herencia un discurso del despojamiento que merodeó por espacios mudos para limitarse a subrayar la evidencia de su impenetrabilidad. Sería deseable evitar que ese silencio que su escritura trazó magistralmente caiga en el silencio, que la literatura de la extinción que propuso en sus textos se extinga en el tiempo, que ese proyecto que buscó crear las condiciones idóneas para su propia desaparición desaparezca de nuestro recuerdo. Ojalá que así sea.



Fernando Pérez: *Suite Habana* (2003)

Mario de Andrade y la investigación etnográfica

Fernando Giobellina Brumana

El modernismo brasileño pretendía ser una revolución estética e ideológica, una ruptura «con el lenguaje pedante, artificial e idealizante que se reflejaba en la literatura «pasadista» *(de «pasado»; los modernistas se autocalificaban de «futuristas» [FGB])*, la conciencia ideológica de la oligarquía rural instaurada en el poder» (Lafetá, 2000 [1974]: 21). A tal fin, como sus congéneres europeos, apostaba por «la deformación de lo natural como factor constructivo, lo popular y lo grotesco como contrapeso al falso refinamiento academicista, la cotidianeidad como rechazo a la idealización de lo real» (ídem: 22). Ahora bien, los artistas europeos en búsqueda de autenticidad y renovación debían echar mano de algo ausente en su tierra: lo arcaico propio que la memoria histórica aportaba o lo «primitivo» ajeno brindado por viajeros y etnógrafos; en Brasil, por el contrario, se encontraba a flor de piel esa alteridad de lo oficial y erudito en lo negro, lo indígena, lo popular. El repudio antiacademicista se materializaba, pues, en la asunción de un acervo tradicional («Casamiento ventajoso entre vanguardia y tradición» [Dassin, 1978: 158]).

La revolución estética estaba, entonces, ligada a la apropiación de un acervo artístico diseminado por todo el territorio nacional, acervo que, hasta el momento, no había provocado más que despectivo rechazo en los aparatos culturales de un país que nacía como tal sólo un siglo antes con el proyecto, el proyecto de sus elites, de ser una nación blanca e ilustrada. La nación brasileña de la independencia y, más tarde, de la república, era pensada por sus creadores y dirigentes como un impulso civilizatorio en un entorno natural y racialmente adverso. La nación ideal chocaba entonces con su base real; más de una vez los choques eran pagados en sangre, como en la guerra de Canudos.

*

El nacionalismo cultural, tal como se lo planteaban los modernistas, no podía ser, en términos prácticos, otra cosa que el juego y la fantasía de una pequeña elite artística inserta en un mercado cultural raquítico. Pequeña, pero de gran significación; Antônio Cándido sostiene que se trató de la «generación decisiva para el desarrollo de la cultura de Brasil» (*apud* Barbato, 2001: 17).

Ahora bien, esta pequeña elite dio, por una serie de circunstancias excepcionales, un salto que, por un período muy corto, le permitió poner en obra lo que hasta entonces había sido *conversa de bar*. Este salto fue la creación del Departamento de Cultura del Ayuntamiento de São Paulo y el nombramiento a su cabeza de Mario de Andrade, la figura más significativa del modernismo paulista y de Brasil todo. Se convertía en hecho político, en práctica institucional, una concordancia entre la burguesía de São Paulo y los artistas e intelectuales modernistas que se había manifestado hasta entonces por el activo mecenazgo de destacados miembros de aquélla a las actividades de éstos.

No se trataba de un milagro ni de una paradoja. La prédica modernista sintonizaba con las aspiraciones de la burguesía paulista a la que ofrecía la posibilidad de, tras la derrota del alzamiento constitucionalista del 32, conseguir por la cultura lo que no habían dado las armas o el peso económico. Entre otras cosas, competir con la preeminencia carioca; ya la Semana del 22 había sido un buen paso en esa dirección. São Paulo, con un tercio de extranjeros en su población, se convertiría en la cuna de la nación brasileña; decía Paulo Duarte (*apud* Carlini, 1994: 149): «La Nación todavía era algo a ser descubierto e inventado». El papel del Departamento, como establecía su acta de constitución, era «conquistar y divulgar para todo el país la cultura brasileña» (*apud* Tavares Raffaini, 2001: 83); sintetizando lo que dice esta autora: los bandeirantes habían desbravado el país todo, los intelectuales paulistas tendrían en 1935 el mismo papel[1].

Lo nacional: lo que queda al restar lo extranjero; fórmula simple e inquietante. Substituir la cultura de los migrantes europeos por otra a construir mediante investigaciones y levantamientos folclóricos, ésa

[1] *Veamos cómo planteaba M. de A. la singularidad paulista:*
«Y si cuidamos todos en la actualidad de abrasileñar Brasil y convertirlo en una entidad realmente unida, quizás no haya en el país una región más alejada de la esencialidad nacional que esta región de São Paulo, la más cruzada de inmigrantes de procedencias varias. Nada más justo que busquemos las fuentes de nuestras tradiciones donde todavía sobrevivan» (apud *Carlini, 1994: 228).*

era la política del Departamento de Cultura; política que se llevaría a cabo dejando de lado o subyugando a la mayoría de la población. En fin, una política autoritaria y de tinte xenófobo. Hay que tener en cuenta, como descargo, que lo que se oponía a lo foráneo no era una pureza nacional, sino por el contrario un mestizaje original, la idea más o menos mitologizada de las tres razas. Italianos, españoles, polacos, japoneses..., los grupos nacionales que durante las primeras décadas del siglo XX llegaban de manera masiva a Brasil, y en especial a São Paulo, amenazaban con hacer estallar una unidad nacional virtual en diversas islas incomunicadas, además de terminar de ahogar lo que de «auténtico» quedase.

Los medios con que el Departamento contaba para llevar a cabo sus proyectos, por otra parte, eran patéticamente exiguos. En su accionar recuerda, además, el modo misionero del padre Anchieta de «salvar a los niños»: un par de parques infantiles en los que se cantaron unas pocas veces músicas inexistentes en São Paulo y en la mayor parte del territorio nacional hasta que, meses antes, las rescataran de alguna población nordestina gente como el músico Camargo Guarnieri. Ni radiofonía propia tenía el equipo, que debió alquilar onda ajena en sus pocas salidas al aire; ni producción cinematográfica, salvo las filmaciones de Saia y el matrimonio Lévi-Strauss. Los devaneos –que no programa– de un cine dirigido a los niños fueron hechos trizas por las primeras incursiones de la Disney y por Shirley Temple.

Junto a esta reivindicación de lo nacional inventado, el equipo tenía por cierto otras intenciones que partían de la ecuación ciudadanía=educación y cultura. Por un lado, una difusión cultural, en buena medida tradicional pero que impulsaba algunos contenidos renovadores algo teñidos de autoexotismo –como las composiciones musicales de Guarnieri y de Villa Lobos–, y que se echaba a la calle en búsqueda de un nuevo público, hasta entonces ajeno a los consumos culturales eruditos. En la medida tan estrecha de los medios con que contaba; la biblioteca circulante puesta en funcionamiento por el Departamento era un camión de pequeño porte habilitado con unas estanterías, que se desplazaba por parques a los que acudían los populares para ofrecer unos pocos libros en préstamo. Otro cometido fue el estudio del tejido y la conformación urbana de la ciudad de São Paulo para, a partir de eso, transformarla; se trataba de investigaciones tendientes a encarar problemas como el de la alimentación, la vivienda, la limpieza pública urbana, la educación. Como punto de intersección entre la preocupa-

ción por la niñez y por la salud se llevó a cabo un concurso de robustez infantil fallado en el Teatro Municipal el día de la Raza (12.X.37). Una línea de trabajo adicional fue la disposición de espacios para las prácticas deportivas, medida destinada al disfrute del tiempo libre por parte de los trabajadores. Se habló hasta de instalar un restaurante en el nuevo Viaduto do Chá, que sería dirigido por un restaurador austriaco, dedicado a la elaboración de platos estilizados con base en la cocina nacional. Cocina nacional-cultura nacional (Tavares Raffaini, 2001: 95).

*

La unión entre la faceta nacionalista y la difusora: «recuperar elementos y referencias culturales ya olvidados y reintroducirlos en la vida cotidiana» (ídem: 91). La cultura tradicional sería reintroducida en São Paulo como un símbolo de la propia nación que estos intelectuales querían crear. Un ejemplo: la Nau Catarineta, bailado de origen portugués desconocido en São Paulo y que había sido tomado en el nordeste por Camargo Guarnieri; durante el Congreso Nacional de Lengua Cantada se realizó una presentación de un coro infantil; poca cosa, como se ve.

Éste es, de todas maneras, el origen de la práctica investigativa del Departamento, que comenzó con algunas incursiones en el interior del propio Estado de São Paulo, que tuvo una segunda acción en el viaje de Camargo Guarnieri a Salvador de Bahia y que tendría su precipitado final en la expedición de 1938. Estos tres apretados años, fundamentalmente para una de sus Direcciones, la Discoteca Municipal dirigida por la joven Oneyda Alvarenga, fueron muy fructíferos. «La discoteca Pública fue la realización más victoriosa de un de los triunfos modernistas, lo que Mário llamó "el derecho permanente a la investigación"» (Dassin, 1978: 118). La Discoteca, es decir, la música, era el ámbito en el que se podía producir de la forma más consumada esa síntesis entre lo popular y lo erudito, o mejor, la recuperación de aquél por éste. Dice Elizabeth Travassos (2000: 47):

> «La música brasileña, preparada en la 'inconsciencia del pueblo', sería transportada para el nivel artístico por los compositores formados en las escuelas, dotados de las mejores técnicas y del sentimiento de un deber histórico para con la cultura nacional».

Pero sin duda el Departamento de Cultura mostraba otras bazas además de la recuperación de la cultura musical del pueblo, más allá de sus tentativas ya vistas y algo conmovedoras con el camión-biblioteca o los parques infantiles. Los viajes de los Lévi-Strauss, Dina y Claude, entre los indios fueron en parte financiado por el Departamento de Cultura; la gran revolución que se daría en los años '50 en la antropología está, pues, unida a la historia que estoy contando, aunque Lévi-Strauss no quisiese recordarlo en *Tristes Tropiques,* la gran pieza literaria destinada a convertirse en su autoglorificación. Ya hemos visto cómo Mario de Andrade se ilusionaba, en su carta a Cascudo, con la capacidad científica de Luís Saia y otros colaboradores suyos. De hecho, en lo que a etnografía se refiere, su logro era la creación de la Sociedade de Etnologia e Folclore, en la que Dina dictó un curso de preparación para el trabajo de campo que se saldó con una publicación del mismo Departamento (1936): «Instrucciones prácticas para investigaciones de antropología física y cultural». Este texto, de poco más de cien páginas, está dedicado mayormente a la parte física; sólo una quincena de páginas hablan de etnografía, con una referencia casi exclusivamente bibliográfica ya que la autora apenas tenía experiencia de campo, la incursión entre los kadiveu y los bororo realizada pocos meses antes.

La Sociedad de Etnología y Folclore, en un comienzo «Club», reflejaba la intención de Andrade de dar una orientación científica al folclore, al mismo tiempo que construir un ámbito de recolección etnográfica que se escindiese al mismo tiempo de una antropología cultural y social pura y de las ciencias naturales. El corte con la antropología física no era, sin embargo, un consenso de la Sociedad. Los dos Lévi-Strauss pugnaban porque se abrazase ambas disciplinas y una de las pocas investigaciones que se llevó a cabo fue sobre la mancha mongólica –a cargo de Maria Estela Guimarães–, cuestión de base racial que las Misiones francesas vinculadas al Museo del Hombre en esa época incluían en sus programas ya en Canadá, en Groenlandia o en África, sin duda por el peso de Paul Rivet con quien el siempre oportuno Claude querría quedar bien. La Sociedad era, pues, heteróclita y no se ceñía a las pretensiones de Andrade: «La vertiente indigenista de la SEF está representada por el matrimonio Lévi-Strauss (...) y en traducciones de textos de viajantes (...). Etnografía para Mario era su visión contemporánea del folclore» (Rubino, 1995: 503).

En febrero de 1938 partió de São Paulo un grupo de cuatro hombres dispuestos a registrar especies culturales en extinción por la acción corrosiva de la radio y otros percances de la modernidad. El presupuesto con que contaban a todo efecto (desplazamientos, alojamiento, salarios, pago de servicios y de piezas, etc.) era de 60 contos de réis[2]. Durante cinco meses visitaron más de treinta localidades –desde grandes capitales como Recife a pequeños poblados ignotos (Coroatá, Cajazeiras, Corta Dedo)– en seis Estados del Nordeste y Norte (Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão y Pará), dotados de una grabadora Presto Record (lo más moderno para la época) en discos de acetato, una filmadora Kodak de 16mm y una cámara fotográfica Rolleiflex; un total de casi una tonelada de material técnico. Además del jefe, el joven –27 años– arquitecto Luiz Saia, del grupo formaban parte el musicólogo austriaco Martin Braunwieser, Benedito Pacheco, encargado de las grabaciones, y Antonio Ladeira como ayudante general.

Fue para ellos sin duda una gran aventura, en la que en barco, en tren, en camión o a lomo de caballo atravesaron miles de kilómetros, en algunos trechos escoltados por soldados, ya que cabía la posibilidad de que fuesen asaltados por los cangaceiros de Lampião (aunque uno de los objetivos señalados por Andrade había sido registrar cantigas sobre este «bandido social», sobre el Padre Cícero y sobre Antonio Conselheiro). Aventura que terminaría de manera brusca: el Estado Novo de Getulio cambiaba el gobierno de la ciudad de São Paulo y, poco después, Andrade debió resignar su cargo e irse a trabajar a Rio de Janeiro bajo la protección del ministro de cultura; la Misión, aunque había cumplido sus objetivos centrales, volvía antes de lo previsto.

Buena parte de la empresa se llevó a cabo en un clima político tan complicado como para que la correspondencia entre la Misión y el Departamento (Mário y Oneyda) se realizase de manera semiclandestina o como para que las autoridades determinasen con quién sí y con quién no aquéllos podían entrar en contacto. En Recife, lugar donde la Misión permaneció más tiempo, Luís Saia escribe a Mario de Andrade (*apud* Carlini, 1994:176):

[2] *A pesar de diversos intentos, no he conseguido aún determinar la equivalencia actual de esa cuantía. Sabemos de diversos precios. Alimentos para un cantador: 11$000; pago a informantes: 30$000; transporte del equipo de grabación: 25$500; alquiler foco: 12$000; viaje en tranvía + almuerzo: 3$000, etc. (Carlini, 1994: 394).*

> «De los secretarios *(de la gobernación del Estado de Pernambuco)*, quien está más en contacto con la sotana es Manuel Luambo, con su camarilla ultraderecha de la Revista Fronteiras. (...) conversé con este elemento del gobierno. Inmediatamente me dio a entender que si la Misión no quisiera ser obstaculizada en su trabajo aquí, debía apartarme lo más posible de Gilberto Freyre o de cualquier otro elemento que no fuese la camarilla de Fronteiras. Cualquier desobediencia de mi parte en relación a este pedido perjudicaría completamente el trabajo de la Misión, pues los curas están dando las cartas».

Dos cuestiones eran las más graves; en campo, la prohibición de las expresiones del «bajo espiritismo», centrales para el trabajo proyectado para la Misión; en São Paulo, la cada vez más cercana posibilidad de que las nuevas autoridades municipales mandasen parar la expedición y que se dejase el trabajo a medio hacer.

Respecto a la primera, la situación no era homogénea. Mientras que en Pernambuco, bajo la influencia del grupo católico del que hablaba Saia, se había lanzado una campaña muy estricta de combate contra las manifestaciones de religiosidad popular, los centros de xangô –el nombre que el candomblé toma en la región– y de catimbó, en los otros Estados visitados la represión era mucho más laxa y no hubo problemas mayores para entrar en contacto con diversos grupos y registrar sus ceremonias.

Respecto a la segunda, Andrade llegó a pedir a Saia que desapareciera por algún tiempo en los sertones para que no fuese posible encontrarlo y llamarlo de vuelta. De todas formas, cuando los miembros de la Misión retornaron a São Paulo, su cosecha era buena: alrededor de 1.500 melodías registradas (grabadas muchas –más de 30 horas–, otras simplemente transcritas a notación musical), seis rollos de filmes, centenas de fotografías y, destinadas a un museo que iría a depender de la Discoteca y que, como tantas otras cosas que estaban en los papeles y en los espíritus no se plasmó nunca, 600 «piezas etnográficas» de todo tipo: instrumentos musicales y de diversos oficios, ropas de vaqueros, exvotos, y, lo que hubo en mayor abundancia, objetos de mayor o menor sacralidad de los cultos prohibidos. Pero no se trataba más que de un éxito que iba a ser seguido de un gran fracaso.

El material en que se habían hecho las grabaciones, acetato sobre aluminio, era muy frágil, tanto para su conservación cuanto para su escucha; una y otra vez, Oneyda Alvarenga advierte por carta a Luiz Saia de que deben abstenerse de oír los discos grabados, ya que el material sólo permitía una única audición fiel. La falta de interés de las

autoridades hizo que sólo en 1945, es decir, siete años después de realizados los registros, se concediese medios a la Discoteca para realizar las copias adecuadas de esos discos, lo que se hizo en forma incompleta. La Biblioteca del Congreso, en Washington, parece haber sido la responsable de la primera publicación de una selección de las más de 30 horas de grabación. En la correspondencia entre quien se mantuvo como directora de la Discoteca y su anterior jefe (Andrade y Alvarenga, 1983: 221-255), una y otra vez se discute la política a seguir frente al pedido de los americanos y se esbozan patéticas astucias a fin de obtener los medios para grabar en material más resistente las músicas ofrecidas a los americanos al mismo tiempo que éstos: «(...) con elegancia y sinceridad robaremos algunos discos vírgenes de Spivacke (*el jefe de la División de Música de la Biblioteca del Congreso*), alegando daños en viajes, grabaciones de copia nuestra quedando imperfecta y otras sutilezas (...)» (de M. de A. a O.A., 9.V.40).

En 1948-49, cuando Oneyda Alvarenga publicó por fin la serie de libros que acompañaban a los discos que ya habían sido lanzados, daba por descontado que por mucho tiempo el Archivo Folclórico de la Discoteca Pública Municipal no iba a producir nada más. Sólo ahora, más de sesenta años después de la Misión, se terminaría la tarea entonces emprendida. Las piezas museísticas, por su parte, han estado décadas encajonadas vaya a saber dónde, carcomidas por las termitas, herrumbradas o perdidas en algún agujero negro burocrático; una parte de ese material ha sido presentado recientemente en el Centro Cultural de São Paulo (2000), pero sigue sin tener un lugar permanente de exhibición.

Estas piezas exigen una segunda mirada. Algunas fueron obtenidas por la compra directa, como consta en los informes de Saia, siempre tan prolijo a la hora de las cuentas (hasta informa lo que pagó por un vaso de agua [«Fui a comer algo con Pacheco y gaste 2$000 de agua»]). Pero muchos otros, la mayoría de los objetos de culto, fueron donación de la policía que acababa de requisarlos a sus dueños, a los agentes religiosos cuyo conocimiento, al menos musical, la Misión pretendía reçuperar y divulgar. El procedimiento fue el siguiente. La policía había llevado a cabo varios allanamientos a distintos centros de culto y se había apropiado de una gran cantidad de objetos dispares. El personal de la Misión se encargó de clasificar este material, con la ayuda, veremos, de sacerdotes pagos al efecto. Saia envió la lista clasificada a la policía:

«Todo el material fichado por la Misión representa 491 piezas. Sin más y aguardando sus apreciadas órdenes y desde luego agradeciendo toda la gentileza dispensada a la Misión Paulista de Investigaciones Folclóricas, me declaro infinitamente agradecido a la disposición de Vsa(?)» (*apud* Carlini, 1994: 194).

Lo que me parece muy significativo es que la gente de la Misión no se haya inmutado ante el hecho de que el botín que llevaban a São Paulo fuese producto del saqueo de templos, a menudo junto al encarcelamiento temporario de sus sacerdotes y la clausura de los locales. Algo similar ocurrió con los exvotos de madera, de los que Saia se apoderó una y otra vez, en alguna ocasión gratificando con pequeñas propinas a los cuidadores de las capillas que desposeía (Carlini, 1994: 248).

Las fichas catalográficas ni siquiera registran la forma en la se han agenciado las piezas, ¿Por qué? ¿Porque se consideraba ése un dato sin importancia, a pesar de las prédicas de cientificidad de Andrade para que se diese la mayor información posible sobre las recopilaciones folclóricas? ¿Porque se lo consideraba vergonzoso? Supongo que era, más que nada, ceguera.

El hecho de que ni Mario de Andrade ni sus colaboradores, ni sus eventuales detractores, pensasen siquiera en la cuestión, y que los comentaristas posteriores pasen de largo sin tocar mayormente el tema, indica a mi entender hasta dónde estaba arraigada en la mentalidad de la gente del Departamento de Cultura el carácter subalterno de esos cultos, la legitimidad de los aparatos del Estado para intervenir en ellos en protección de quienes explotaban su credulidad a las camadas incultas de la población; en fin, que no dudaban de su carácter no religioso, de su pura y simple naturaleza supersticiosa. Por otro lado, Mario debía, dice Carlini (1994: 219) mostrar resultados palpables de la Misión ante sus nuevos jefes políticos y los cajones y cajones de objetos, podían ser considerados una buena justificación de la labor de la Misión, y con ella, del Departamento. La gratuidad de la mayor parte de los objetos obtenidos era subrayada por Andrade en un informe al alcalde (apud Carlini, ídem: 221). De poco sirvió.

De todas formas, aún hoy en día el Museo de la Policía Militar de Rio de Janeiro exhibe objetos de culto requisionados durante la represión (Boyer, 1996: 7). Pero, como canta Gal Costa, «tudo é relativo aos bons costumes do lugar». Aquellos a quienes más debía indignar la confiscación de los objetos de culto, es decir, sacerdotes de los cultos reprimidos –y sacerdotes de reconocida importancia–, no tuvieron pro-

blema alguno en brindar sus servicios a la Misión para ayudar a preparar los envíos a São Paulo:

> «Además de colaborar en la identificación de los objetos, José Brito de Lima y el babalorixá Apolinário Gomes da Mota diversos esclarecimientos sobre cantos, coreografía y el culto Xangô, donando inclusive documentos en papel sobre aspectos de la hechicería local. Durante el trabajo de identificación de los objetos, la Misión se hizo cargo de los gastos» (Carlini, 1994: 194)

No podemos pensar que el poco dinero que éstos recibieron explique tal cooperación. Entre el desprecio mostrado por los agentes de policía a sus objetos de culto –y su previsible condena a la destrucción o a ser arrojados a la basura– y el interés académico de los integrantes de la Misión, la elección no era difícil. Además, cabe también conjeturar que la colaboración correspondía a la sensibilidad, de la que he hablado en un comienzo, de los agentes de la religiosidad popular en relación a los centro de poder y de erudición; supongo que querrían dar a esos enviados de la gran ciudad del sur la mejor de imagen posible de sí mismos y de sus sistemas de creencia y prácticas. Los agentes religiosos, al menos los de Pernambuco y Paraíba, con los que la Misión estuvo en contacto poco tenían de ingenuos.

En otros registros de manifestaciones populares, Saia y su equipo llegaron a encontrarse con gente que nunca había visto antes un camión o que lloraban de sorpresa y emoción al escuchar las grabaciones que se les había hecho. En el de los agentes del xangó y del catimbó, el panorama es otro; no se trata de un personal aislado y sin conocimientos del mundo que los rodea. En las informaciones que Saia acompaña a los registros musicales de los catimbós, vemos que todos sus jefes han viajado por diversos Estados, han estado en ciudades de la magnitud de Recife –alguno fue allí mismo donde había realizado su aprendizaje religioso-; más aún, uno de los catimbozeiros entrevistados echa mano de un libro para contestar una pregunta, relativa a la utilización de hierbas en la cura de diversas enfermedades, el estudio sobre catimbó de Câmara Cascudo en *Novos Estudos Afro-brasileiros,* la coletánea de ponencias al primer congreso afrobrasileño que se había celebrado en Recife unos pocos años antes. No era pues a un conocimiento propio, adquirido por la transmisión oral de algún otro catimbozeiro más viejo y más sabio, a la que el entrevistado acudía para satisfacer a esos hombres que habían aparecido a la puerta de su casa con claras evidencias, por un lado, de interés en lo que él sabía,

creía y hacía, y, por el otro, de poder y riqueza, sino al producto de alguien de la misma clase de éstos: una garantía, pienso yo, de acertar con su expectativa.

La soltura con la que se movían los hombres de la Misión les permitió acceder a espacios que hubiesen estado vedados para otros, ya que en esos medios había gran desconfianza dada la represión instaurada contra el «bajo espiritismo». A pesar de los escollos, Saia consiguió vincularse con agentes del xangô y del catimbó de Recife. En el caso del primero, con permiso oficial, se llegó a realizar una grabación en el central Teatro Santa Isabel, el mismo donde se había almacenado el equipo técnico y se realizaron algunas grabaciones como los cantos de cargadores de pianos. En el del segundo, sólo se hizo una trascripción gráfica de algunas músicas y la recopilación de sus letras. Es de lamentar que la gente de la Misión no haya profundizado etnográficamente relaciones tan prometedoras, pero este fue el tono general con que se llevó a cabo el trabajo todo.

Hay una cuestión primera; el tiempo que se dedicaba a cada contacto, fuese con un grupo de caboclinhos, de cargadores de pianos, de bumba-meu-boi o de catimbó era absurdamente escaso. Todo era hecho a las prisas y en total improvisación; en ningún momento hubo siquiera el propósito de compartir la sociabilidad del grupo del que se tomaba la información. Veamos un ejemplo:

> «A las 9.30 salimos atrás de un catimbozeiro llamado Zé Hilário, que vive en Caxangá (5 leguas para el lado de Cariri). Paramos en Alagoa da Roça y ahí nos encontramos con un tullido que se había curado con Zé Hilário aprendió las cantigas suyas. Comenzamos a bajar los aparatos del camión y (...) Pacheco se dio cuenta de que no había traído el micrófono. Ahora son las 3.10 de la tarde y estamos en Alagoa Nova con el tullido para grabar sin haber almorzado hasta ahora». (L. Saia *apud* Carlini, 1994: 283)

Pero, ante todo, la propia idea de una recopilación musical masiva entraba en contradicción con una etnografía satisfactoria de los grupos en cuestión; el carácter extensivo, es evidente, anula de antemano la investigación intensiva. El carácter folclórico de la misión y su avidez fue justamente lo que determinó su pobre resultado etnológico. El desgajar las músicas de lo que las rodeaba y les daba sentido y el querer grabar todas las músicas y registrar todas las letras, fue eso lo que impidió que el equipo produjese una etnografía religiosa –y no sólo religiosa– de un mínimo de rigor y validez. Lo que Andrade, Saia y Alvarenga llamaban «etnografía», no tenía otro objetivo que «propor-

cionar los datos necesarios al control de la validez científica de las grabaciones, los textos de las melodías grabadas y los documentos que con ellas se relacionan» (Alvarenga, 1949: 6). La «información etnográfica» que acompaña las grabaciones de los catimbós no es más que el resultado de un pequeño cuestionario: nombre, raza, edad, filiación, trabajo, alfabetización, por dónde ha viajado, dónde ha aprendido lo que sabe del culto. Y nada más. Un ejemplo:

> «Luis Gonzaga Ângelo, inf. Nº277. Mulato. 34 años. Nacido en Goiana, estado de Pernambuco. Padres: Francisco Viega Ângelo e Maria Filomena Ângelo, ambos nacidos en Paraíba. Alfabetizado. Ejerce la profesión de herrero. Viajó por Río de Janeiro, Minas Gerais, Bahía y Vitória. Es el *mestre* de este catimbó grabado en João Pessoa y el solista de todos los fonogranmas registrados» (*apud* Alvarenga, ídem: 19)

En ocasiones, la información es evidentemente contradictoria: los cuatro o cinco miembros de un catimbó declaran que nunca antes habían asistido a una sesión. Pero fue la propia Oneyda Alvarenga (ídem: 10) quien con toda precisión señaló la falta de calidad mínima de la «etnografía» de la Misión. En el libro dedicado a la música de catimbó, una y otra vez Alvarenga señala las debilidades de los datos etnográficos: «(...) es menguado el material informativo escrito traído por la MPF», «No se puede saber...», «...se ha anotado de manera obscura...», «...no se explica...», «...Luís Saia también se confundió...», «...por imprecisión de las investigaciones...», «...la pobreza de los informes...»:

> «Como en las otras recolecciones que realizó, la MPF dejó de ordenar y explicar sus observaciones sobre los catimbós. El material informativo que trajo consiste, en su casi totalidad, en notas rápidas de Luís Saia, repartidas en las diversas libretas de recolección. En pocos casos, Luís Saia dactilografó los datos obtenido, principalmente textos de cánticos, pero sin ninguna sistematización y sin esclarecimientos más precisos».

*

La información obtenida por la Misión sobre el catimbó fue algo más rica, pero al mismo tiempo más frustrante, que la que proporcionó sobre el xangô y sobre los diversos cultos amazónicos. Respecto al primero, el contacto se había dado con el grupo que realizó las grabaciones en el teatro Santa Isabel y, más tarde, con los sacerdotes que

ayudaron a clasificar los objetos de culto donados por la policía. La laboriosa tarea de recuperación y organización que realizó Oneyda Alvarenga sobre el material disperso de Saia le permitió publicar el primer volumen de los Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro, *Xangô,* dedicado a presentar las músicas y letras de este culto obtenidas por la Misión en Recife. Como contextualización, materiales diseminados en los papeles de Saia: datos personales obtenidos por la aplicación de un cuestionario similar al empleado con los miembros de los catimbós, esta vez de diecisiete hombres y mujeres a los que se distingue por su condición de solistas (6) o de coristas (11), un listado somero del panteón con las correspondencias católicas y algunas leyendas, la traducción de las cantigas en «africano». En los casos del babassué, el tambor de minas y el tambor de crioulo, la Misión sólo hizo registros musicales y coreográficos; las notas de Saia ni siquiera nos informan de la manera en la que se accedió a los grupos de culto cuyas ceremonias se registraron.

Los elementos de catimbó obtenidos por la Misión dan cuenta de tres grupos de culto del Estado de Paraíba, uno de su capital y dos de pequeñas localidades del interior. Hay, además, información adicional sobre un catimbó de Recife, basada en entrevistas de Saia con la jefa del grupo. Estos materiales fueron también recuperados y organizados por Alvarenga en el tercer volumen de los Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro, sobre la base de diversas fichas y libretas anotadas por Saia. Aparte de lo estrictamente musical y coreográfico, registrado con mucha precisión y detalle, se trata de apuntes casi telegráficos que ocultan más de lo que revelan, o, mejor, que revelan hasta dónde había ahí una información riquísima que no se quiso, no se supo o no se pudo recoger. Veamos algunos de esos agujeros negros.

El que Luiz Gonzaga (Alvarenga, 1949: 31ss.) diese el nombre de «xangó» a su catimbó, lo que deja en sombras de quién es en verdad esa denominación que tiene, al menos desde hace décadas, un carácter peyorativo o, mejor, sinónimo de «hechicería».

Los contactos con agentes de catimbó enseñaron a Luiz Gonzaga las tonadas, un total de veintitrés (8 de Recife, 9 de dos localidades del Estado de Pernambuco –una, con 7 agentes, su lugar de nacimiento– y 6 de Natal). La historia religiosa del informante queda así en las tinieblas; nada sabremos de cuál fue el desencadenante de su ingreso en el culto, los mecanismos de su iniciación, las razones que lo llevaron a

«abrir casa propia», la manera en que reclutó a los demás integrantes del grupo, etc., etc., etc.

Una extensa lista de «plantas usadas en los trabajos» que une la simple enumeración a la forma de empleo (baños, ingesta, fumigación), aflicciones a las que se destinan y recetas más complejas. En esta colección se asocian remedios populares «empíricos» con acciones místicas. ¿Cuál es cuál?, ¿hay vínculos emblemáticos entre especies vegetales y entidades espirituales?, ¿existen precauciones y normas místicas a seguir en la recolección, preparación y uso de las hierbas? etc., etc., etc.

El vínculo con el espiritismo al que Saia hace referencia en alguna ocasión no es explorado, de la misma manera que queda en el aire la profundidad temporal del catimbó que la indicación puntual sobre la historia religiosa de otro agente, Manuel Laurentino (Alvarenga, 1949: 79), muestra como existente en Recife en 1880. Nada se anota sobre la estructura de los grupos de culto ni sobre su dinámica; la simultánea observancia católica sólo se indica, pero sin revelar, como los bienes y servicios de la religión dominante consumidos por los catimbozeiros contactados etc.

Todas estas censuras, sin embargo, deben ser relativizadas, y en parte lo han sido páginas atrás: las condiciones políticas, la urgencia de la tarea, la inexperiencia de los miembros de la Misión. ¿Qué habría ocurrido si esta gente hubiese contado con una segunda oportunidad, si las críticas de Alvarenga al desarrollo de la Misión que hemos visto hubiesen reorientado nuevos trabajos?

***

El equipo constituido por Mario de Andrade no sobrevivió a su autor y timonel; se disgregó, o, más bien, se hizo añicos. Saia pasó a otro organismo oficial, Braunwieser volvió a la enseñanza, de Pacheco y Ladeira se perdió la pista durante décadas, los Lévi-Strauss abandonaron Brasil, la Sociedad de Etnología y Folclore desapareció. La convergencia entre una etnografía de vanguardia y la preocupación por la 'brasileñidad' de Brasil (como diría da Matta), mal o bien esbozada en la experiencia de la Misión y en el proyecto del Departamento de Cultura, se congelaron por varias décadas. La propia memoria de la Misión se borró hasta hace muy poco tiempo.

El proyecto de Mario de Andrade se vio derrotado por el Brasil oficial, por Wenceslao Pietri Petra, el gigante enemigo de Macunaima hecho Estado, por la torpe y mezquina máquina burocrática que veía en apuestas como las del Departamento de Cultura más que un peligro, o peor que un peligro, una pérdida de tiempo y de dinero. Dicen que el exilio carioca de Mario tras su salida del Departamento acabó por provocar su muerte prematura. Escribía a un amigo:

> «Acham que estou bebendo por demais, porém, enquanto eu não me achar nesta cidadinha, como pegar o ritmo antigo, manhã de acordar cedo, ora já se viu! Isso foi num tempo antediluviano em que se falava na existência dum Departamento que teve a estupidez de ser cultural nesta Loanda».

Referencias bibliográficas

ALVARENGA, O. *Catimbó,* São Paulo. Discoteca Pública Municipal de São Paulo, 1949.

ANDRADE, M. Y ALVARENGA, O. *Correspondência,* Belo Horizonte. Itataia, 1983.

BARBATO, L. de A. *Missionários de uma Utopia nacional-popular: os intelectuais e o departamento de Cultura de São Paulo,* Diss. de Doutorado. Universidade de Campinas, 2001.

BOYER, V., «Le don et l'initiation. De l'impact de la littérature sur les cultes de possession au Brésil», *L'Homme* 138, 1996.

CARLINI, A., *Cante lá que gravam cá.* Diss. de mestrado. USP, 1994.

DASSIN, J., *Política e poesia en Mario de Andrade,* São Paulo. Livraria Duas Cidades, 1978.

LAFETÁ, J.L., (1974) *1930: a crítica e o modernismo,* São Paulo. Livraria Duas Cidades, 2000

RUBINO, S., «Clube de Pesquisadores. A Sociedade de Etnografia e Folclore e a Sociedade de Sociologia», *Historia das Ciencias Sociais no Brasil* –vol.2– (Sérgio Misceli, org.), São Paulo. Editora Sumaré, 1995.

TAVARES RAFFAINI, P., *Esculpindo a Cultura na Forma Brasil. O Departamento de Cultura de São Paulo (1935-38),* São Paulo. Humanitas (FFLCH/USP), 2001.

TRAVASSOS, E., *Modernismo e música brasileira,* Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2000.



Salveig Hoogesteijn: *Maroa* (2005)

La tinta y la espada. Jiménez de Quesada, el renacentista

Miguel Manrique

Afortunadamente, Gonzalo Jiménez de Quesada es un conquistador poco conocido y, por lo tanto, no entra a formar parte de la ligereza conceptual con la que son tratados nombres como Francisco Pizarro o Hernán Cortés. Víctimas éstos de la famosa *Leyenda Negra*, adjudicada su autoría a franceses e ingleses, pero más cultivada por la debilidad intelectual de muchos españoles de hoy en día. La anomalía falsamente progresista que recae sobre la obra de España en América, no mancha el nombre del Adelantado, Mariscal o Licenciado, como se conoce al fundador de Santafé de Bogotá. No obstante, si tan pronto como se mencione el carácter de Jiménez en tanto conquistador y una pátina criminal pueda caer sobre el personaje, inmeditamente hay que «salvarlo» proclamando de él su papel como cronista de Indias, en igualdad de condiciones con Ercilla y Zúñiga o Álvar Núñez Cabeza de Vaca. Aquí es Jiménez el de la mala suerte, digámosle así, pues toda su obra como tal cronista se ha perdido por diversas vicisitudes, sabiéndose de ella por referencias de otros autores. Su formación le fue proporcionada por su padre, un judeoconverso que entró en Granada con las tropas de los Reyes Católicos.

El interés por la figura del Adelantado toma el primer cariz ya que los judíos tenían prohibido pasar a las Indias, por temor a que los naturales se «contaminaran» de Talmud. Fue mucha la habilidad que tuvo que emplear para esconder este hecho, por el que sufrió un amago de proceso. Ya fundada Santafé, uno de los primeros colonizadores, descontento en el reparto de un botín, lo acusó de judío y de plasmar semejante condición hasta en aspectos rituales de la fundación. La hoy capital de Colombia tuvo su núcleo en doce cabañas que representaban a los tantos Apóstoles. Para el rencoroso, aquello era una imagen de las tribus de Israel; agregaba la aversión que sentía Jiménez por el cerdo y hasta ciertas velas que encendía los viernes al ponerse el Sol. Todo esto, falso o verdadero, sirvió para incoar un expediente que tuvo el

visto de la Inquisición en Cartagena de Indias, cruzó el Atlántico y acabó muriendo en la burocracia del Santo Oficio de Valladolid que no encontró forma de probar semejantes «crímenes».

Gonzalo Jiménez de Quesada nace probablemente en Córdoba, sin nos atenemos a la edad que se le adjudicó en el momento de su muerte: 90 años. Exagerada, para los tiempos que corrían. En todo caso, no es posible que viniera al mundo en Granada, pues si fallece con esos años, y en 1579, no lo habría hecho en la capital de los nazaríes, pues la ciudad fue conquistada en 1492. La fecha habría que situarla en 1489 ó 1490, cuando aún su familia residía en Córdoba y su padre, también de nombre Gonzalo, se presenta ante la historia de la misma forma en que lo haría el hijo: como un renacentista que combinaba pluma con espada, libros con hierro en el campo de batalla.

Pero en el caso del progenitor, el área fue la de las leyes, y lo que hoy llamaríamos derecho comparado. Una vez tomada Granada, hay que organizar la vida de la nueva posesión castellana conforme a los usos y costumbres de esta Corona. Aunque fuera una empresa conjunta con Aragón y Navarra, la vecindad, la común historia de invasiones y sojuzgamientos tributarios mutuos, hicieron que los nuevos territorios sólo reconocieran a Isabel como señora. El *Tanto monta,* sólo se quedó en este caso en mera formalidad. Gonzalo Jiménez padre fue nombrado juez de moriscos, por su conocimiento del derecho musulmán. En la Cancillería lo fue compilando con la abultada y caótica legislación castellana, procedente de los derechos romano, visigodo y propio del Estado que poco a poco, y desde don Pelayo, se fue apoderando de buena parte de la Península ibérica. El juez Jiménez examinaba el funcionamiento de las instituciones procedentes del Corán y secularizadas por los ulemas, comprobando hasta qué punto tenían una implantación definitiva en la vida granadina. Hay que tener en cuenta que el *Corpus* jurídico musulmán, debido al origen religioso que tenía, no era de una raigambre tan fuerte como el derecho que ya existía en Granada –y en toda Hispania– a la llegada de las tropas de Tarik en el 711. En Granada, una vez constituida como reino por los nazaríes en el siglo XI, las relaciones jurídicas que prevalecieron fueron las emanadas del l *Liber Iudiciorum* de Recesvinto. De manera que el trabajo del juez Jiménez no fue tan arduo como cabría imaginar.

No obstante, sirvió de universidad *in situ* al joven Gonzalo que, como copista de su padre, se impregnó de rectitud jurídica. La misma que se reflejaría en el devenir de la ciudad y de todo el Nuevo Reino

de Granada, la actual Colombia. A lo mejor este celo iría a ser la causa de, andando los siglos, la excesiva legalidad que padece la vida colombiana, paralizando en mucho el funcionamiento de la administración como de la sociedad misma. Origen de la corrupción, uno de los tantos cánceres que padece la nación contemporánea.

Al margen de la formación jurídica, Gonzalo iba haciéndose con el oficio de escritor, poniendo negro sobre blanco no sólo nuevas disposiciones, sino afinando el estilo y la precisión. También el trabajo de fundar, de crear nueva ciudad y nuevo país se presentaba ante sus ojos, en lo urbanístico y arquitectónico, al compás de lo religioso. Se transformaban mezquitas y sinagogas en iglesias, y se edificaban conventos y seminarios; calles y plazas obedecían rápidamente al modelo castellano, pues los mercados y ferias se multiplicaron al poder los comerciantes circular y acceder sin las restricciones aduaneras de antes.

Pero tanto orden burocrático aburría al joven Gonzalo. A su familia no sólo se le perdonaba el origen judío, sino que la eficacia de su padre le granjeó una buena posición; mas para él no era suficiente. El ardor guerrero pronto le hizo el llamado aún medieval de la época que prometía gloria y botín, lo que en ese momento estaba en las llamadas guerrras de Italia. Aunque desde el siglo XIII todo el Sur de esta península era posesión española, debido a la toma por Pedro III de Aragón de los reinos de Nápoles y Sicilia, dicha propiedad no había sido desde entonces pacífica. Mucho menos ahora que a todo eso se ha añadido Milán y gran parte de la Lombardía, y que Francisco I de Francia está dispuesto a arrebatárselo al Habsburgo español.

Jiménez de Quesada logró botín, pero sólo después de tomar la Ciudad Eterna, como soldado del Condestable de Borbón, en el famoso *Sacco di Roma* de 1527. El Papa Clemente VII había incumplido tantos compromisos con Carlos I, lo había traicionado de tal manera, que la única solución era irlo a buscar a su sagrada sede para darle su merecido.

Para Jiménez este sonado hecho de armas significó inscribir su nombre en una de las altas empresas de la época, pero también el convencimiento de que podía servir al rey en esa nueva España que se estaba forjando allende el Mar Tenebroso. Rico y experto guerrero, regresa a Granada donde la posición de su padre no ha variado lo que pudo serle útil para solicitar su paso a las Indias. No era fácil embarcarse para lo que hoy se llama América. Gonzalo tuvo que hacer valer su prestigio de mercenario triunfador en el *Sacco di Roma*. Los certi-

ficados de limpieza de sangre los tendría bien falsificados; o no se los exigieron, porque nadie asociaría a los Jiménez ya granadinos con *el pueblo escogido.* El futuro Adelantado se marcha a Sevilla y allí encuentra empleo en la expedición que estaba armando Pedro Fernández de Lugo rumbo a la Nueva Andalucía, en la región norte del subcontinente suramericano.

Si antes el personaje no se ha citado con la historia, este es el momento o por lo menos el más importante. Fernández de Lugo, como gobernador de Santa Marta –la fundación más antigua de Colombia– quiere competir con la pujante Cartagena que desde entonces iba reuniendo los méritos que algún día la convertirían en el primer puerto español en América. Los indios del Caribe aseguraban que el oro que poseían venía de tierra adentro, de lugares remotos que no sabían explicar muy bien, y no sólo por la dificultad lingüística. Fernández de Lugo intuyó que la vía de agua que proporcionaba el río de La Magdalena, era el camino que traía el oro. También deseaba saber dónde nacía tan poderosa corriente que a los españoles, acostumbrados a los raquíticos ríos peninsulares, les resultaba algo verdaderamente increíble. El gobernador nombró a Jiménez de Quesada capitán de la expedición con un encargo añadido: el de fundar una ciudad con el nombre de Santa Fe. Obedecía al mandato de Isabel de Castilla, cuando en 1493 se cumplió un año de la toma de Granada, de que se fundaran pueblos y ciudades con este nombre en las Indias recién descubiertas. Santa Fe, hoy un próspero pueblo a unos 10 kilómetros de la ciudad, fue la base que montaron los Reyes Católicos para la toma del último bastión musulmán; y donde esperó la reina sin bañarse ni cambiarse de ropa...

Después de dos años no sólo de las penurias imaginables, llegaron a una planicie de 72 kilómetros de largo por 32 de ancho, fresca, de clima otoñal, y de una fertilidad desmesurada. Jiménez, desde que empezó a remontarla, hasta alcanzar sus 2.650 metros de altura, lo emparentó todo con las montañas y sierras de la Granada originaria. No le cupo ninguna duda de cómo bautizaría a los nuevos territorios ni, mucho menos, que repetiría a toda Andalucía. La Colombia de hoy es un país arquitectónicamente andaluz, aunque los estilos francés, inglés y estadounidense se hallen representados. Pero básicamente, la construcción civil colombiana es andaluza: las casas blancas con ventanas y puertas pintadas de verde, balcones «volados», coronadas de tejas rojizas. Casas con antejardín, zaguán, patio y traspatio, en

muchos de los cuales se agazapa una diminuta ermita con una virgencita dentro. Un remedo del carmen granadino que aún denuncia la impronta que desde un principio le dio el fundador.

Pero el sello andaluz y el afán urbanístico no son lo más importante en un personaje como Jiménez de Quesada que merece presentarse ante la historia como el renacentista que fue. El «contagio» por los diversos saberes contraídos en la Península y en la Europa que vio como mercenario, lo plasmó en la vida de la fundación a través de escuelas, bibliotecas, cenáculos, donde se discutía de lo divino y de lo humano. Esto último es más que una frase hecha, pues la disertación iba de la teología a profundidades filosóficas desde los orígenes del pensamiento occidental: los presocráticos; Platón y su teoría de las ideas; Aristóteles y las categorías universales, fueron tema de conversación en la naciente Santafé. Lo que nos delata un Jiménez de Quesada dado a la investigación, como también un administrador nato, preocupado hasta por los ínfimos detalles. De esto habla ampliamente el acta de fundación de Santa Fe, (7 de Agosto de 1538) donde se justifican los motivos para que se lleve a cabo y, como vestigio de medievalidad, el fundador reta a fenomenal combate a quien se le oponga a levantar la ciudad. Recorre las filas de soldados españoles e indios montado a caballo y con la espada en lo alto. Una vez que no hay oposición, proclama el nacimiento de la nueva urbe en nombre de un monarca lejano y su colección de títulos: don Carlos I, rey de Castilla, de León, de Aragón, de Navarra, de Toledo, de Sevilla....Y así toda la geografía peninsular y canaria, como también una desquiciada enumeración de señoríos europeos.

Conviene aquí hacer un alto en el camino, para mencionar la crueldad de esta conquista, la toma por los españoles del reino de los muiscas, quienes se encontraban en una guerra civil a la llegada de Jiménez de Quesada. La sucesión en el trono no era de padres a hijos, sino que para coronarse Zipa (rey) era necesario ser el vástago mayor de la hermana mayor del monarca difunto. El soberano actual, Tisquezuza, era un usurpador en conflicto con su sobrino, Zaqueza-Zipa. El desorden, añadido a la inferioridad logística en comparación con las huestes españolas, fue de gran ayuda en la victoria jimenista. Tenemos, pues, un gran escenario de crueldad que desarrollaban los mismos naturales, ellos solos, sin ayuda de nadie. Y no porque fuesen indios, sino porque eran, simplemente, hombres; y el hombre es cruel por naturaleza. Las dos facciones muiscas que se disputaban el trono no lo hacían con

amabilidad ni métodos democráticos, los mismos que no empleó Jiménez de Quesada para abrirse paso a lo largo de más de 1.300 kilómetros que recorrió desde que salió de la costa atlántica en 1536. Fue cruel y despiadado con los nativos, así como lo fue de mercenario durante el *Sacco di Roma*, con enemigos que no eran indios sino europeos como él, y antes lo había sido en la toma de Génova a las órdenes de Juan de Urbina. No hay centímetro cuadrado de los habitados por el hombre en todo el planeta, que no haya sido disputado y/o defendido con crueldad; los indios eran tan crueles con los indios, como los españoles lo eran con los españoles, así como los pigmeos con los pigmeos y los suecos con los suecos. La historia de la humanidad es la historia de su crueldad; después de los crueles han venido los poetas y pintores, los filósofos, los médicos y los astrónomos, artes y ciencias a las que Jiménez de Quesada se dio una vez finalizada la conquista con toda la crueldad necesaria.

Espero que con lo dicho, el lloriqueo falsamente progresista no sólo me perdone a mí, sino al personaje en cuestión; que puestos a echarle imaginación a la crueldad humana, piensen qué habría pasado si la conquista hubiera sido al revés. Es decir, si en vez de salir tres carabelas de Palos de la Frontera en 1492 lo hubieran hecho de cualquier puerto americano; el mismo Guananí, por ejemplo. ¿Qué hubiera sucedido? La respuesta es más que obvia.

Cumplido el mandato de Fernández de Lugo de fundar una ciudad y con el nombre ordenado por Isabel la Católica, el afán urbanístico y arquitectónico ocupa los quehaceres del Licenciado. Se olvida de otro de los propósitos del viaje que era encontrar las fuentes del río Magdalena, pues para ello tendría que volver a la altura de Honda, distante unos 200 kilómetros de Santafé. Son, entonces, el pensamiento, la enseñanza, la medicina, la observación astronómica, las preocupaciones; registrando metodológicamente lo que era una novedad a ojos estacionarios, de cómo en estas nuevas tierras no había primavera, verano, otoño ni invierno, sino que una misma temperatura y luz reinaban todo el año. Se anotaban con precisión a qué horas salía y se ponía el Sol y las fases de la Luna; las estrellas que brillaban por las nuevas latitudes recibían cumplida referencia. Todo ello con el fin de que estas primeras notas sirvieran a los científicos que con seguridad esperaba traer desde el otro lado del mar. También para situar a la nueva tierra con unas coordenadas precisas bajo las cuales solicitar una gobernación aparte, independiente de Santa Marta y no digamos de

Cartagena. La gente fue un capítulo especial en los infolios del Mariscal y Licenciado, pues estudió cuidadosamente sus costumbres, religión y lenguas. Y no para respetarlas, pues nadie respetaba ninguna de estas cosas en aquella época (¡casi no se respeta en ésta!) sino para nutrir el informe y también para ir modificando todo eso en pro de la necesaria castellanización.

Al regresar a Santa Marta, se encuentra con que Fernández de Lugo ha muerto. El nuevo gobernador y la gente que lo rodea, no tienen ni el talento ni la diligencia de don Pedro; sólo les interesan el oro y los esclavos, de lo que ya tienen y que ven aumentado por medio de Jiménez de Quesada. Éste decide que lo mejor es viajar a la Península y así solicitar lo que quiere. Además de dirimir allí el pleito con otros dos conquistadores que llegaron a la Santa Fe ya fundada con el claro propósito de quedársela: Sebastián de Belalcázar y el alemán Nicolás de Federmann. Ambos necesitaban una base para ir en búsqueda del mítico Dorado. El primero por orden de su capitán, Francisco Pizarro; y el segundo porque sus señores, los banqueros Welzer, lo obtendrían en pago por las deudas que el Emperador mantenía con ellos. Que decidiera el Consejo de Castilla o el mismísimo Carlos I.

Jiménez de Quesada cruza el océano, el que ya no fue tan tenebroso como en el viaje de ida. Pero le sirvió de entrenamiento para los años en que tuvo que ir de instancia en instancia y después de país en país, detrás del Emperador para que le permitieran hablar con él. Recomendaciones, súplicas, entrevistas con encumbrados personajes, sobornos y hasta amenazas y coacciones no le sirveron de nada. Y eso que acudió a donde se celebraban grandes acontecimientos como la famosa Dieta de Ratisbona (Alemania) donde Carlos citó al rebelde Lutero para que se retractara. Ni el rey de todas las Españas logró su propósito, ni el fundador de Santa Fe el suyo.

Con la economía bastante mermada, volvió a España y aquí obtuvo una limosna: se le reconocía el Adelantamiento de todas las tierras por él descubiertas y agregadas a la Corona, pero no una gobernación independiente. De manera que la Nueva Granada quedaba como una dependencia denominada Tierras Altas de Santa Marta. Además, se debía someter al gobierno que ya estaba ejerciendo la Real Audiencia; una confusión muy de la época en la España americana, en la que el poder judicial ejercía de ejecutivo y de legislativo. Aún faltan siglos para Montesquieu. Eso sí, se le reconocían a su fundador todos los honores y pensiones, a descontar del quinto real; o sea, los impuestos.

El hombre de letras que había en Jiménez pudo con lo que para otros habría sido una humillación, digna de rebelión. Pero no. Regresó a su Santa Fe, dispuesto a edificarla tal y como desde joven había visto que se hizo con la Granada arrebatada a Boabdil. A partir de aquí, el cronista de Indias inicia la labor literaria al principio mencionada. Literatura escorada a la ciencia, y que ya había comenzado cuando regresa a la Península en 1539, y presenta ante el Consejo de Indias el informe *Epítome de la Conquista del Nuevo Reino de Granada*. En él plasma, de forma abreviada (que es lo que significa epítome en latín) toda la empresa que sugiere el título, fruto de las anotaciones que hizo desde que partiera de Santa Marta. De esta obra, como de la mayoría de las de Jiménez, se sabe por las citas y comentarios de otros autores. Pero lo más importante es la combinación de géneros, ese afán por el detalle técnico sin olvidar el estilo literario, acaso influencia del tratamiento aún medieval que se hacía de las materias.

Mucho de *summa* está presente también en otra obra, así mismo perdida, como el *Gran Cuaderno*, el que sirvió de referencia a historiadores posteriores que no tuvieron el cuidado de guardarlo para la posterioridad. Pero el servicio que les prestó Jiménez de Quesada fue enorme, dada la minuciosidad de datos tanto de costumbres de los indios como de flora y fauna de las nuevas tierras.

Ya totalmente asentado en la colonia, redacta el *Informe de lo que se debe hacer para el buen gobierno del Nuevo Reino de Granada*. Sobra el análisis. También el imaginar los problemas que le trajo con la todopoderosa e ineficiente Real Audiencia, y con el mismísimo Consejo que no hacía más que mandarle amonestaciones con cuanto visitador enviaba. Menos mal, se guardó la obra y hoy existe en el Archivo de Indias, en Sevilla.

Entre 1560 y 1567 redactaría unos *Anales del Emperador Carlos I*. Especie del «periodista», como se diría hoy, que había en el Licenciado, quien documenta en ellos las idas y venidas de ese rey de tantos territorios y que no sabía cómo meterlos en un solo Estado. De tales *Anales* se sabe por el mismo autor en otro libro que comentaremos: *El Antijovio*, en el que también hay noticias de un trabajo de resonancias cinematográficas para el lector de hoy en día: *Las diferencias de la guerra de los dos mundos*. El mismo Jiménez dice de esta obra que está a punto de concluirla, pero de la que no se ha encontrado el mínimo papel. Tal vez perecería en uno de los muchos incendios que sufrieron sus casas y que explican la pérdida de tanto valioso material.

Curiosamente, se conservan las licencias de impresión de una obra dividida en dos partes: *Los Ratos de Suesca*, la que al parecer tuvo problemas con la censura. En ella se hablaba de *materias tocantes a Indias* y donde investigadores como Manuel Ballesteros entrevén que aparecían algunas denuncias poco convenientes en el trato a los indios. Y todo porque ya en la Península había aparecido la *Brevissima Relacion de la destruycion de las Yndias* de Bartolomé de las Casas. Felipe II estaba ojo avizor para que no se airearan ciertas cosas que, con el tiempo, irían a desembocar en la desgraciada *Leyenda Negra*.

La más completa y útil obra histórica, según los autores que se sirvieron de ella, es el *Compendio Historial de las conquistas del Nuevo Reino*. ¿Por qué? Por la sencilla razón de que es un trabajo de madurez. Hacia 1575, con un fundador escarmentado hacía tiempo por la aventura del falso Dorado, el presupuesto conceptual –científico– era el mejor para emprender una obra como la enunciada, por desgracia también perdida y ésta no en incendios neogranadinos, sino del otro lado del mar, pues hasta en Amberes hay noticias suyas.

Del hijo de conversos –al parecer sinceros– hay testimonio en la obra que podemos definir como *sacra*. Se trata de sermones para que se dijeran en las misas de réquiem por los conquistadores e indios muertos en combate. Hay testimonios de que este *Sermonario* aún se usaba a finales del siglo XVIII.

El único libro completo que se conserva es el *Antijovio*, una contestación a las falsedades y calumnias que, según el autor, se vierten en *La historia General de todas las cosas sucedidas en el mundo en estos 50 años de nuestro tiempo*. Semejante título era el de una obra de un tal Paulo Jovio, obispo de la ciudad italiana de Nochera, enemigo de la ocupación española y del Emperador Carlos en particular. Jiménez de Quesada procede a contradecir lo que para él era una aberración. Lo más importante no es si el Licenciado tenía razón o si la tenía el obispo. Lo digno de resaltar es la minuciosidad del trabajo, el manejo de datos surgidos de anotaciones tomadas en medio de la Europa incendiada en guerras, preservadas en su travesía del Atlántico, en su no menos azarosa desde el Caribe neogranadino hasta las alturas andinas donde fueron cuidadosamente guardadas, para luego ser cotejadas con la obra de Jovio que alguien le trajo a Jiménez. Este intenso trabajo intelectual, y a veces poético, es el que mejor define al personaje como el renacentista puro que fue. Un guerrero que supo aparcar la espada y tomar la pluma; que se licenció de los combates y se encerró en su

gabinete de escritor, el que no sería en muchas ocasiones más que una casucha de cañas y palmas, expuesta al frío sabanero o al calor de las tierras bajas. Murió devorado por la lepra y el asma a una edad inverosímil para la época –90 años– y la vida que tuvo. Un hombre de letras, como otros tantos conquistadores y fundadores, que pone en su sitio una gesta tan irresponsablemente tratada.



Martín Rejtman: *Silvia Prieto* (1998)

El fantasma de Sartre en Cuba

Duanel Díaz

El centenario del nacimiento de Jean Paul Sartre, cuya conmemoración ha renovado el interés por su figura y legado en los medios académicos y periodísticos de Occidente, brindó una buena ocasión para recordar la visita del filósofo a Cuba en 1960 y su trayectoria como *fellow traveler* hasta 1971. Invitado por el gobierno cuando la joven revolución encabezada por Fidel Castro atraía sobre la isla las miradas cómplices de la *intelligentsia* progresista de todo el mundo, Sartre, entonces en el apogeo de su fama y de su influencia intelectual, fue recibido en Cuba con honores de jefe de estado. Sus opiniones y desplazamientos fueron ampliamente reportados con grandes fotos por el diario *Revolución*, el más leído del momento, al punto de que el filósofo, que no dejó de comparecer en la televisión, era reconocido en la calle por personas que seguramente nunca habían leído una sola línea suya. Carlos Franqui recuerda en sus memorias que una de las comparsas del carnaval habanero cantaba a ritmo de rumba: «Saltre, Simona, un dos tres / Saltre, Simona, echen un pie.»

Sartre y su compañera fueron profundamente conmovidos por aquella entusiasta acogida y, sobre todo, por las transformaciones apreciadas en sus recorridos por la isla, uno de ellos en compañía del propio primer ministro, Fidel Castro. En el tercer tomo de sus memorias Beauvoir cuenta que la pareja reencontró en Cuba «una alegría de vivir que creía perdida para siempre». A diferencia de la argelina, la revolución cubana no se agotaba en el rechazo al opresor; era también gozo, fiesta, efusión popular. Cuando, a su regreso, pasaron por Nueva York, recuerda Beauvoir que esta les pareció, en comparación con La Habana, «triste y casi pobre». Aunque los Estados Unidos seguían siendo «el país más próspero de la tierra» ya no eran, como en 1947, «el que forjaba el porvenir». «Las gentes con que me cruzaba –apuntó– no pertenecían a la vanguardia de la humanidad, sino a una sociedad esclerotizada por «la organización», intoxicada por sus mentiras y que la cortina del dólar aislaba del

mundo: como París en 1945, Nueva York se me aparecía ahora como una Babilonia destronada.»

En *La force des choses* Beauvoir relata con detalle las condiciones de ese cambio de percepción en relación con Norteamérica. Desde sus primeras estancias en ese país a fines de la década del 40, contadas en el reportaje *L'Amérique au jour le jour* (Gallimard, 1954), las cosas habían cambiado drásticamente. Los antiguos aliados en la lucha antifascista eran ahora una de las partes de una «guerra fría» en la que *Les Temps Modernes*, revista fundada en 1945 por Sartre, Beauvoir y Merleau-Ponty, había querido mantener bien una tercera línea, al margen de la política de bloques o, después de la muerte de Stalin, una más clara alineación del lado soviético. Pero ese tenso idilio, que incluyó una visita de Sartre a la URSS en 1954 y condicionó sus célebres rupturas con Camus y con Merleau-Ponty, fue roto por la intervención en Hungría, que el filósofo criticó desde la tribuna de *Les Temps Modernes* en un célebre ensayo publicado en enero de 1957: «El fantasma de Stalin».

Desencantados del socialismo soviético, Sartre y Beauvoir pusieron entonces sus esperanzas en China, sobre la que Beauvoir escribió otro conocido reportaje (*La longue marche*) y se involucraron de lleno en la lucha por la descolonización de Argelia. Sartre comenzó la redacción de lo que sería el primer tomo, y único en publicarse al cabo, de su fundamental *Crítica de la razón dialéctica*. Es en ese contexto que, después de oír hablar de un Castro descrito como «un Robin Hood barbudo», el rápido triunfo de los rebeldes cubanos los sorprende y reconforta. «Envenenado» el aire de Francia por la burguesía gaullista y colonialista, y el de Estados Unidos por el consumismo, Cuba fue para Sartre y Beauvoir un soplo de aire fresco.

En una entrevista concedida a Claude Julien, quien había viajado a Cuba en 1958 para hacer un reportaje sobre los «maquis» tropicales, Beauvoir declaró al regresar a Francia que lo que ocurría en la isla representaba «un camino de «democratización económica no comunista» que atraería la atención de los partidos de izquierda del mundo entero. Sartre celebró por su parte aquella revolución del Tercer Mundo como una triunfante alternativa al modelo soviético del Segundo, una revolución donde, lejos de la burocracia y el dogmatismo, teoría y praxis se acoplaban en perfecta relación dialéctica. Algo de la simbiosis de pensamiento y acción elogiada por él simboliza precisamente una imagen tan emblemática de los tiempos épicos y románti-

cos de la Revolución como la célebre foto de Korda que capta al «Che» Guevara en el momento de alumbrarle el tabaco obsequiado al viejo filósofo de fealdad socrática, ambos sentados en el despacho presidencial del Banco Nacional de Cuba. En aquella entrevista efectuada en horas de la madrugada con el joven guerrillero que devendría uno de los iconos de la liberación tercermundista, Sartre encontró una sorprendente ilustración del culto a la energía que profesaban los líderes del proceso cubano. La juventud estaba en el poder, y ello garantizaba, a los ojos del autor de «El fantasma de Stalin», que la Revolución conservara el momento negativo, eminentemente liberador, de toda auténtica rebelión.

«Vale más no perder una hora en 1960 que vivir en 1970», apuntó en su extenso reportaje *Huracán sobre el azúcar*, publicado originalmente en *France-Soir* y rápidamente traducido a varias lenguas occidentales. Y añadió: «Los jóvenes dirigentes tienen como objetivo realizar la fase actual de la revolución, conducirla hasta la orilla del momento siguiente y suprimirla eliminándose por sí mismos. Conocen su fuerza: saben que la década que comenzó en el año I es suya. En el año X, todo irá mejor todavía». Los hechos lo desmentirían rotundamente. Si en 1960 el filósofo había visto en el abandono del monocultivo por la diversificación agraria y el desarrollo industrial la cifra de una radical superación del pasado subdesarrollado de la Cuba neocolonial, 1969 fue el año del comienzo de la funesta y fracasada «Zafra de los Diez Millones». La nueva fase de la revolución contradecía lo imaginado por Sartre en la misma medida en que se abocaba claramente por el rumbo soviético. Cuando en 1972 Cuba entra en el CAME, ya Sartre y Beauvoir le han retirado públicamente su apoyo: en abril del 71 figuran entre los firmantes de la célebre carta abierta donde un nutrido grupo de renombrados intelectuales de izquierda latinoamericanos y europeos expresan su inquietud por la prisión de Heberto Padilla. Unas semanas más tarde, junto a un número aun mayor de *fellow travelers*, rompen públicamente con el régimen de La Habana en una segunda carta abierta a Fidel Castro. La divulgada autocrítica del poeta, suerte de parodia tropical de los procesos de Moscú, había hecho seguramente recordar a ambos pensadores marxistas una muy conocida sentencia de «El dieciocho brumario de Luis Bonaparte», manifestando a todas luces que la cubana no era ya «la revolución más original del mundo».

Dos rasgos fundamentales habían destacado Sartre y Beauvoir cuando en 1960 le otorgaron ese título. Uno, la ausencia de ideología, en el sentido de que, a diferencia de la URSS, «ningún problema es silenciado en nombre de la ideología» toda vez que «es la Revolución la que hace a la ideología y no al revés», según declaró Sartre en una charla en la Universidad de la Habana. Al recordar la filiación marxista del principio que hace derivar la teoría de la acción el filósofo insinuaba que, a pesar de no haber asumido el marxismo como ideología del Estado, o acaso por ello mismo, Cuba era *de facto* más marxista que los países de Europa del Este. Si en aquéllos el marxismo se había ideologizado, aquí lo que primaba era «una ideología del problema concreto». «Los cubanos –apuntó– tienen prisa por poseer cultivos de tomates y plantas siderúrgicas. Mucho menos prisa por darse instituciones», afirmó en *Huracán sobre el azúcar*. Y es justo la escasa institucionalización del régimen lo que condiciona el segundo aspecto remarcado por los franceses en la situación cubana de 1960: la existencia de una democracia «concreta» y «directa», sin mediaciones entre la masa y el gobierno. Sartre y Beauvoir declararon en los periódicos franceses no sólo que este tipo de democracia «viva y eficaz» hacía a las elecciones innecesarias sino que ponía en evidencia los límites del parlamentarismo burgués. Todo lo cual, unido a la celebración de la «gran fuerza emocional» de la revolución encarnada en el Comandante en Jefe, huele, como ha señalado Rafael Rojas, al Rousseau del *Contrato Social*.

De cierta forma Ezequiel Martínez Estrada hizo explícito esto que subyacía en las observaciones de Sartre cuando en un interesante ensayo de 1961 suscribió su señalamiento de la ausencia de ideología y a la vez comprendió a la Revolución Cubana, cuyo verdadero comienzo situaba en el movimiento de masas capitaneado por el esclavo Aponte en 1812, como el cumplimiento definitivo del contrato filosófico. Después de afirmar que «ni las revoluciones de 1868 y 1895 ni la de 1953 han necesitado acudir a un programa teórico, ni a definiciones de carácter ideológico. El tema ha sido tratado por Sartre con buenos argumentos», y de ver en ello la naturaleza popular, no «elitista-legalista» de la Revolución, el gran ensayista argentino afirma en la conclusión misma del ensayo: «Con la Revolución Cubana se consuma y se sostiene por primera vez en América una revolución integral; y es natural que las mentalidades progresistas de formación liberal vean con sorpresa que el pueblo que la hizo la maneja; y que va cumplién-

dose la «voluntad general» que ellos habían extraído del «Contrato Social» como una fórmula jurídica, para constituir una sociedad «con todos y para el bien de todos».

Precisamente en el éxito de la Revolución, que Martínez Estrada contrastaba a la imperfección de las revoluciones de independencia, de limitado y «legalista» carácter burgués, sobre las se fundaron las repúblicas del continente hispanoamericano, Sartre y Beauvoir destacaban una lección para el mundo entero: trastornando «las nociones de lo posible y de lo imposible», la Revolución venía a demostrar que «la condición de los hombres no está absolutamente cerrada y definida». Y el filósofo del «universal concreto» dedicó muchas páginas a explicar cómo semejante desmentido de alcance universal al pensamiento de la derecha había llegado a producirse en el contexto específico de Cuba. A partir de sus conversaciones con los líderes cubanos y de sus observaciones sobre el terreno, Sartre desarrolló la tesis de que la revolución cubana manifestaba «los límites del pesimismo burgués» en la medida en que se basaba en la subversión de una ideología fatalista que por décadas había aherrojado a los cubanos al círculo vicioso de la industria azucarera y la corrupción política.

En su ensayo «Ideología y Revolución», escrito y publicado durante su estancia en Cuba, afirmó que la ideología burguesa sobre la que se sustentaba la condición dependiente de Cuba entrañaba una concepción pesimista del hombre. El *dictum* según el cual «Sin azúcar no hay país», esgrimido por los gobernantes republicanos contra todo lo que pretendiera cambiar el *status quo*, estaba estrechamente relacionado con una teoría de la naturaleza humana que atribuía las miserias de Cuba a un destino inmutable. «El político será siempre venal, Cuba no puede vivir sin la caña: Castro reunía esos dos decretos pesimistas y veía claramente que ambos constituían uno solo.» La impotencia de los políticos de la República no venía, razonaban los jefes revolucionarios, de sus vicios, sino de la servidumbre. La corrupción no era una causa, sino un efecto. Y el precioso humanismo de la revolución radicaba, a los ojos de Sartre, precisamente en esa convicción. «Entre la ideología derrotista del parlamentarismo burgués, del individualismo y la ideología humanista del pueblo no hay término medio. El hombre es capaz de cambiar sus condiciones de vida. Pero no puede cambiar cualquier cosa y como quiera: en verdad, sólo podrá cambiar las necesidades objetivas cambiándose a sí mismo.»

«¿Qué ensayo cubano de los últimos treinta años es comparable en análisis de nuestra historia, e idiosincracia, a las veinte o veinticinco páginas de Jean-Paul Sartre, "Ideología y Revolución"?», leemos en un artículo de Heberto Padilla publicado en *Lunes* es enero de 1961. Es obvio que se trata de una pregunta retórica. Padilla sugería además que la condición de extranjero le había facilitado a Sartre percibir ciertos aspectos de la realidad cubana que hasta entonces ninguno de los cubanos había visto con tal agudeza y penetración. Pero es preciso advertir que esto entraba tácitamente en contradicción con lo alegado por el propio filósofo: el análisis de la frase según la cual «Sin azúcar no hay país», en el que Padilla ve «una prueba admirable de perspicacia», aparece en el ensayo de Sartre, más que como propia contribución interpretativa, como una exposición del original pensamiento de Fidel Castro. Ciertamente, la lectura de «Ideología y revolución» como de *Huracán sobre el azúcar* deja la impresión de que los líderes tienen justo los mismos pensamientos de Sartre. La *Crítica de la razón dialéctica*, que saldría publicada entonces, arroja claramente su sombra sobre esos escritos coyunturales; las fronteras entre el testimonio y el análisis, la exposición y la interpretación se difuminan. Si Sartre se volvió vocero de los líderes cubanos, estos fueron a su vez voceros y ejecutantes del pensamiento de Sartre.

Ahora bien, sea cierto o no que el filósofo francés haya analizado la historia e idiosincracia cubana «con más penetración y acierto que dos generaciones de cubanos», el comentario de Padilla revela, en mi opinión, algo que no ha sido suficientemente advertido. Y es que Sartre no sólo inauguró con *Huracán sobre el azúcar* toda una tradición de elogios a la revolución cubana que llega hasta el día de hoy sino que además con «Ideología y revolución» prefiguró, cuando no sentó, el canon de la cultura cubana que se impondría en la década del 60. Este nuevo canon partía justo de una contraposición entre la historia y la idiosincracia, en la medida en que esta expresa la dicotomía entre progreso y naturaleza, marxismo y positivismo. En «Ideología y revolución» Sartre planteó con nitidez un tema que Edmundo Desnoes en su noveleta *Memorias del subdesarrollo* y Tomás Gutiérrez Alea en la célebre película homónima abordarían estéticamente: la contradicción entre los discursos republicanos sobre la decadencia nacional, los que atribuían al «cubano» una innata incapacidad para la democracia o el progreso, y la realidad grandiosa de una Revolución empeñada en sacar a Cuba del subdesarrollo. El nuevo canon marxista que la crítica y la historio-

grafía fueron conformando en los años sesenta implicaba necesariamente, aunque no siempre de modo explícito, el cuestionamiento de un buen número de los estereotipos tradicionales de la cubanidad. Si, como explicó Ambrosio Fornet en uno de los ensayos medulares de la década, la revolución del 30 había vuelto «superficiales y precarias» las definiciones positivistas del cubano, produciendo, entre los intelectuales incapaces de explicar la realidad en términos de clases, nuevas indagaciones influidas por el raciovitalismo orteguiano, la de 1959, triunfante a diferencia de aquella, ¿no venía a manifestar a su vez la obsolescencia de estas otras nociones sobre el carácter cubano?

La identidad entre el propósito desarrollista de la Revolución y su impronta iluminista que subyace a este canon revolucionario fue señalada claramente por Sartre en su ensayo de *Lunes*: para acabar con el retrógrado sistema económico que condenaba a la Isla al monocultivo y la escasa industrialización era preciso destruir los mitos que, desde su imposición por los norteamericanos en 1898, habían contribuido a perpetuarlo. La toma de conciencia de la naturaleza mitológica (o ideológica) de aquellos discursos tradicionales estaba, pues, tanto en el principio como en el final de la Revolución: era su condición tanto como su consecuencia. Mientras la ideología colonialista atribuía a la naturaleza el subdesarrollo de Cuba, «durante el curso de su degradación inflexible, los cubanos habían comprendido que la Historia hace a los hombres. Faltaba demostrarles que los hombres hacen a la historia. Había que arrancar al destino, ese espantajo plantado por los ricos en los campos de caña.»

Cuando en su reportaje *Huracán sobre el azúcar* Sartre representó a la revolución que había llevado a cabo esa tarea con imágenes de fuerzas naturales como la del «rayo sobre los campos» y la del «huracán sobre el azúcar», el filósofo caía, indudablemente, en una ingente contradicción. ¿no convertía así la historia en naturaleza, la libertad en determinación, traicionando el principio reafirmado cuando en su conversatorio con intelectuales cubanos definió la libertad como la «irreductibilidad de las formas superiores a las formas inferiores», no del hombre a la materia, sino de la acción y la praxis a «las condiciones que la han producido»? Inconscientemente, desde la retórica propagandística de su crónica Sartre volvía a plantar, ahora en terreno revolucionario, aquel destino arrancado de los cañaverales por la revolución triunfante.

Otra contradicción fundamental se aprecia fácilmente en *Huracán sobre el azúcar*. Por un lado Sartre señala que «Si los Estados Unidos no existieran, quizá la revolución cubana los inventaría: son ellos los que le conservan su frescura y su originalidad», mientras por otro afirma que «los compañeros de Castro tienen como tarea principal adelantar el momento en que ese ejército civil, militarizado contra el ejército militar y para vencerlo, podrá proceder a su propia liquidación.» ¿No es lógico que lejos de propiciar el fin del nuevo ejército la amenaza de la agresión exterior propicia el fortalecimiento del militarismo? ¿que la eliminación del represivo ejército regular por el pueblo armado conduciría no a la liquidación del ejército de nuevo tipo sino, por el contrario, a la extinción de la sociedad civil y la militarización de la vida?

Mucho más consciente de esos peligros se mostró Sartre en «Ideología y revolución», quizás porque, a diferencia de *Huracán sobre el azúcar*, este escrito estaba dirigido a los lectores cubanos. Aquí el filósofo contempla la posibilidad de que la radicalización del régimen, catalizada por la creciente hostilidad del gobierno norteamericano, condujera al comunismo, aunque pone énfasis en que entonces no era esa en modo alguno la tendencia de la revolución. «La socialización radical –escribió– sería hoy un objetivo abstracto, y no se podría desearla más que en nombre de una ideología prefabricada, puesto que las necesidades objetivas no la exigen por el momento. Si algún día fuese necesario recurrir a ella, se hará primero, por ejemplo, para resistir al bloqueo y a título de economía de guerra. Pero, de todas formas, el fenómeno aparecerá con la doble característica que encontramos en todas las medidas adoptadas por el gobierno revolucionario: será una reacción, un contragolpe, y si fuera preciso mantenerla, será la expresión del sentido auténtico de la Revolución Cubana y el término de su auto-radicalización.»

Carlos Franqui y el propio Sartre han señalado que al advertir éste enseguida que el proceso revolucionario desembocaría en el socialismo, el propio Fidel Castro le pidió que en sus reportajes y entrevistas no mencionara la palabra pues, debido a los prejuicios anticomunistas tan extendidos en Occidente, ello podría perjudicar a la Revolución en un momento en que se precisaba una máxima solidaridad internacional. El hecho es que, aunque Sartre no dejó de manifestar su conciencia de que el dinamismo original de la Revolución, aquello que tanto la distanciaba del «socialismo de Estado» de los países del éste de

Europa, no podía durar demasiado tiempo, en su crónica insistió en lo inadecuado de «llamar comunista a un gobierno que no tiene opinión sobre el régimen de la propiedad».

A la autoridad de Sartre apelaron entonces quienes en el debate de la hora sostenían una posición intermedia entre el reaccionario anticomunismo del *Diario de la Marina* y el marxismo dogmático de los viejos comunistas del Partido Socialista Popular. «¿No acaba de afirmar Jean-Paul Sartre que se trata de una revolución original? –pregunta desde *Bohemia* Andrés Valdespino, quien rechaza la alternativa del capitalismo y el socialismo a favor de una «tercera vía» que armonizara la «justicia social» y el «respeto a la dignidad humana»– ¿No significa eso que no es posible encasillarla ni en las revoluciones de tipo liberal-burgués ni en las de tipo comunista?» Pero el curso arrollador de la Revolución barrería muy pronto con los moderados de *Bohemia*, como es también el caso de Jorge Mañach, quien aún era, por cierto, decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana cuando Sartre ofreció allí un interesante conversatorio ampliamente reseñado en *Revolución*. No deja de ser significativo, por cierto, que Mañach, quien hizo entonces la presentación de Sartre, no publicara nada sobre él a raíz de su visita; silencio que resulta harto elocuente si tenemos en cuenta que solo algunas semanas atrás había publicado a raíz de la muerte de Albert Camus un artículo donde elogiaba su independencia crítica de las ideologías totalitarias. Y que cuando en el periódico *Hoy* un joven intelectual respondió a ello criticando su anticomunismo, el célebre ensayista replicó insistiendo enérgicamente en «la falencia del *tertium non datur*, el dilematismo de nuestro tiempo.»

Pero pronto *Bohemia* y el *Diario de la Marina*, las dos publicaciones donde Mañach colabora, quedarán fuera del juego. La revista es nacionalizada; el periódico, cerrado y simbólicamente enterrado por los estudiantes de la Universidad de la Habana. La controversia entre *Revolución*, órgano del 26 de julio, y el sesquicentenario *Diario*, que se reflejó desde luego a raíz de la visita de Sartre, tachado en éste de herético y ateo y en aquel elogiado como *maître à penser*, se cerraba con el triunfo de uno de los bandos mientras cobraba fuerza otro debate en el seno mismo de la izquierda: el dilema queda planteado entre los comunistas ortodoxos de *Hoy* y los antiestalinistas de *Revolución*. El cotejo de las coberturas de la visita de Sartre por esos dos diarios y sus respectivos suplementos culturales refleja no sólo importantes

diferencias en la apreciación de su figura sino sobre todo la disputa entre ambas tendencias que habría de extenderse hasta el cierre de *Lunes de Revolución* a raíz del caso de *PM* en 1961, y, en cierto modo, hasta el triunfo definitivo del dogmatismo una década después.

Entonces el nombre de Sartre, muy presente en los debates estéticos y políticos acogidos por los medios cubanos durante la década del 60, desapareció de ellos casi del todo. Por dos décadas el filósofo del compromiso no fue publicado en la Isla ni incluida su obra en los programas de estudio de las universidades. Y resulta que ahora, cuando en medio de la crisis del dogmatismo marxista sobrevenida a raíz del desplome del campo socialista la política cultural del estado se encuentra en franca etapa recuperadora, Sartre es celebrado en Cuba a propósito de su centenario. Se recuerda su visita de 1960 y sus elogios a la Revolución, sin mencionar su ruptura de 1971, o bien se la atribuye ya a una manipulación por parte de Franqui, ya a una lamentable incomprensión del filósofo. Aunque el marxismo no sea más «l'indepassable philosophie de notre temps», frente a esos falaces intentos de la burocracia cultural cubana es justo oponer entonces el fantasma de Sartre, como una de las figuras de esos «espectros de Marx» que según Derrida han sobrevivido a la caída del muro de Berlín. En Cuba, donde el muro esforzadamente sobrevive, ese fantasma del filósofo seducido y decepcionado habita la memoria de una utopía que corrió la suerte del siglo.

Eunice Odio (1922-1974)

Carlos Cortés

Hace tres años, en el diario *El País*, Pere Gimferrer decía que uno de sus poetas favoritos era la «brasileña» Eunice Odio. Tres décadas después de su muerte, aún rodeada de misterio, Eunice Odio sigue siendo una desconocida, pero su vida ha ido adquiriendo proporciones míticas y su literatura, extraña y mágica, como ella, interesa cada vez más. Nada hubiera agradado tanto a la Eunice Odio real que aquella confusión de nombres y de nacionalidades que ella misma propició en vida y que continúa en su muerte, rodeándola de un inconfundible aroma de leyenda.

Aunque nació en Costa Rica, bajo otro nombre, y con otros orígenes que los que ella nos cuenta en su correspondencia, esa muchacha de ojos verdes y personalidad volcánica se convirtió poco a poco en la mujer legendaria que quiso ser, bajo el nombre de Eunice Odio.

A los 25 años, en 1947, se hizo célebre al ganar el premio de poesía más importante de Centroamérica y fue descubierta por Miguel Ángel Asturias. Poco después se nacionaliza guatemalteca, se suma a la izquierda y vive con pasión la llamada «década revolucionaria» en Guatemala. Fue amante de Mario Monteforte Toledo, el novelista e ideólogo, y se codea, como una más, con los mayores intelectuales de su tiempo.

La intervención de la CIA y la caída del gobierno de Arbenz la obligan a abandonar Guatemala, pero ya en 1955 se encuentra de nuevo en el centro del torbellino, en México. Nunca volvería a Costa Rica y no será sino hasta 1980 en que por primera vez se reedita uno de sus libros individuales en su país de origen.

Una mujer que baila sola

En 1956, el escritor rumano Stefan Baciu la conoce en México y nos deja de ella un retrato inmejorable: «...fuimos invitados por el poeta

panameño Rogelio Sinán a su casa. Súbitamente oímos desde abajo, desde el primer piso, la música de un tocadiscos. Mirando desde arriba, vi en el salón, en medio de una rueda formada por los invitados, la cabellera de una mujer que bailaba, haciendo círculos y más círculos en un ritmo cada vez más endiablado, con los brazos extendidos y la cabeza vuelta para atrás, mirando hacia el piso de arriba, o, mejor dicho, hacia el cielo. Mirando bailar a la mujer que iba a conocer pocos instantes más tarde, con un vaso de *highbal* en la mano, sudando, casi transfigurada por el baile, hablando con varias personas al mismo tiempo, mirándonos con sus maravillosos ojos de *eurasiática*, me di cuenta que así solo podía bailar la poesía, y la poesía llamábase Eunice Odio».

Esa es la mujer extraordinaria que publicará, en el transcurso de diez años, los tres libros secretos que la convertirán en uno de los poetas metafísicos más importantes de Latinoamérica: *Los elementos terrestres* (Guatemala, 1948), *Zona en territorio del alba* (Argentina, 1953) y su gran obra, un cántico místico de 10.000 versos sobre la creación humana, el lenguaje y la poesía, *El tránsito de fuego* (El Salvador, 1957). A partir de sus lecturas de La Biblia, de San Juan de la Cruz y de César Vallejo, Eunice construye un mundo propio que trasciende la poesía centroamericana y pretende sumarse a la «gran balada de la eternidad»: «He aquí que Algo de La Luz me ha puesto sitio/y tú sabes Su Nombre. Dame un indicio./Dime, Argos, Maestro, Espía de la Luz,/cómo ponerlo en el dominio de mi palabra,/cómo darle la sílaba deslumbrada».

México le ofrecerá la plataforma para transformarse en un gran escritor latinoamericano, pero a la vez se la niega. Su destino es otro: el del escritor maldito. Por un lado, se suma de lleno a una generación de escritoras que cambiará la literatura mexicana y que serán sus amigas del alma, sobre todo Amparo Dávila y Elena Garro, la primera esposa de Octavio Paz.

Pero también en México ocurre un acontecimiento que marcará su vida y la de muchos: en una reunión de exiliados latinoamericanos conoce al joven Fidel Castro y de inmediato aborrece su personalidad. La Revolución cubana y su caída dentro de la órbita soviética no hacen sino confirmar su desconfianza inicial y se vuelve una anticomunista visceral. La escritora costarricense Carmen Naranjo, en una de sus visitas a México, en los años sesentas, la recuerda ensimismada repartiendo octavillas incendiarias contra Cuba y ni siquiera se atreve a

saludarla. Eunice es ya una provocadora, un francotirador, de quien nunca se sabe cómo podrá reaccionar, con «una caricia o un zarpazo», como dice de ella Augusto Monterroso.

Su posición ideológica, que no es íntima, sino pública gracias a manifestaciones, opiniones y artículos, así como sus furibundos ataques contra la *intelligentzia* mexicana, la convierten en una apestada. Nadie quiere saber nada de Eunice Odio. Esta marginalidad y sus amores desgraciados con el pintor mexicano Rodolfo Zanabria hacen recrudecer su natural tendencia a la soledad y al aislamiento, como dice en uno de sus poemas más conocidos: «Entremos/a no salir jamás:/a cumplir con nuestra obligación de latir,/de sollozar,/de morir/en la sola compañía/del último de nuestros huesos...»

Pero también le produce ira, resentimiento y una profunda amargura. A partir de ahí sólo publicará poemas aislados en revistas y algunos folletos de mínima circulación, y le será cada vez más penoso ganarse la vida. El círculo de fuego irá cerrándose contra sí misma. Poco a poco va refugiándose en el alcoholismo, la pobreza y unas cuantas amistades que la toleran y le prestan auxilio.

Monterroso no puede ser menos contundente al perfilar su semblanza póstuma: «Eunice Odio fue una mujer muy difícil, tuvo una vida muy difícil y escribió una poesía más difícil aún. Era intolerante, agresiva, mordaz. *Tránsito de fuego*, el título de su mejor libro, define su trayectoria en este mundo.»

Al mismo tiempo se encierra en el misticismo y tiene visiones que la hacen devota de San Miguel Arcángel, a quien le dedica su último gran poema: «Tal es tu cuerpo,/Un castillo erigido al mediodía,/y por el alba, dado a los ruiseñores;/Tu dulce cuerpo de rocío, arremolinado y repentino,/que cuando uno lo busca en la ventana,/sólo ve su medida de alegría,/y es que se ha ido a la luciente patria/en que reinan las fuentes/y dan hijos a las espigas;/Tu dulce cuerpo de ráfaga mirada por la luna;/Tal es Tu Presencia,/Tales tus ondulantes rostros, que despiertan en el centro de la música;/Tu cara de amapola zodiacal,/De plata que no durmió jamás,/desde que tuvo su primera aurora;/tu cara, de plata poseída por la espuma;/Tu semblante,/hecho de las partes claras y múltiples de las flores;/Tu semblante de día/en que todos los ríos corren/-para ir a ser juzgados-/a la par de los cometas y los pájaros...» La sexualidad, la maternidad, el amor y otras figuras del universo femenino se van transformando, como en otras poetas latinoamericanas, en los círculos de su infierno personal y terminan por quemarla.

La esposa del arcángel

El 23 de mayo de 1974 trascendió a la prensa la noticia de que su cuerpo había sido encontrado en el baño de su apartamento en avanzado estado de descomposición. Tenía más de una semana de muerta.

Unos diez días antes unos amigos la habían llevado a comprar víveres, los cuales estaban intactos cuando la policía entró en el tristemente célebre apartamento 40 del número 16 de la calle Río Neva, en el Distrito Federal. No sólo vivía incomunicada, sino que pocos meses antes le habían cortado el teléfono por falta de pago. Su destino parecía decidido. Fue enterrada en cuestión de horas y a la ceremonia no acudieron más de cinco personas. Eunice Odio tenía 52 años.

¿Cómo fueron sus últimos minutos? ¿Cuáles fueron las causas de su muerte? Nunca se sabrá. Algunas versiones morbosas hablan de suicidio, pero sus amigos íntimos lo niegan. ¿Sus años finales fueron un largo viaje hacia la noche y la autodestrucción? Es imposible decirlo. Según Amparo Dávila, Eunice acostumbraba a darse grandes baños de tina sin tomar precauciones o sin importar si estaba bebida o había comido. Pudo haber resbalado en la tina; pudo haberse sentido descompuesta y reclinarse sobre las baldosas a esperar la sombra de la muerte; o pudo haber esperado a que San Miguel Arcángel, una vez más, la condujera con su espada flamígera hacia la orilla más lejana y la eternidad en la que se fundió con los seres amorosos de *El tránsito de fuego*.

Monterroso escribió su epitafio definitivo: «Su vida correspondió siempre a su muerte. En esto fue consecuente y nadie debe quejarse: estuvo viva, está muerta, está viva». Sin duda, su poesía está más viva que nunca y es el contrapunto luminoso de la vida a la vez espléndida y sombría que vivió Eunice Odio.

La leyenda

En vida, Eunice Odio recibió los mayores testimonios de admiración de sus contemporáneos. Octavio Paz dijo que era la mejor exégeta de la poesía metafísica mexicana, al comentar sus ensayos sobre Alí Chumacero. Algunos de los más grandes poetas latinoamericanos, como Carlos Pellicer, Salomón de la Selva, Carlos Martínez Rivas, Rosamel del Valle y Humberto Díaz-Casanueva, le dedicaron poemas.

El mexicano Efraín Huerta escribió de ella: «Día y noche, pero / Más noche que día, / Eunice dialoga y riñe / Con los altos mastines. / Palabras y ladridos, / De arriba abajo, / De abajo arriba. / A una hora cierta / Triunfa *green eyes* Eunice. / Los hocicos se cierran. / Eunice duerme. / La noche se eterniza.»

Pocos días antes de morir terminó de corregir las pruebas de lo que se convertiría en su primera antología, *Territorio del alba y otros poemas*, publicada por la editorial centroamericana Educa y preparada con amoroso cuidado por el salvadoreño Ítalo López Vallecillos. Un año después de muerta, el poeta venezolano Juan Liscano recogió en 400 páginas lo más importante de su obra y le añadió una correspondencia que es de las más extraordinarias publicadas en castellano.

Aunque su vida más intensa ocurrió entre Guatemala y México, Eunice Odio es quizá el único escritor universal que ha dado la literatura costarricense y su nombre se ha abierto poco a poco espacio en antologías de poesía latinoamericana publicadas en España y Estados Unidos. En 1980, Rima de Vallbona inició el rescate de su prosa y de su poesía en Costa Rica y en 1989 reeditó *Los elementos terrestres* en España. En 1996, la Editorial de la Universidad de Costa Rica compiló en tres tomos su obra completa. Lo demás es literatura.

Si Eunice Odio sigue viva tendrán que ser sus lectores, muchos o pocos, los que lo digan: «Así, en las fronteras de lo transfigurado/el que siempre vigila se derrama,/sale gozoso de su duración,/no persiste, no devora su huella./Al pie de los nombres secretos,/apenas llega un hálito de sí, que lo recuerda;/se queda solo incorporado al éxtasis,/dando tregua al espacio,/permaneciendo fijo en el deleite./Y el que era activo,/el que empeñaba hombres, cielos, años/se torna en sonreída integridad;/y empieza su criatura traspasada/a ser/la increada,/trasoída,/quieta balada de la eternidad».



Carlos Cuarón: *Y tu mamá también* (2002)

CALLEJERO



Carlos Cartera: *El crimen del padre Amaro* (2002)

Las Marías guerreras

Jerónimo López Mozo

María Guerrero fue una de las más grandes actrices españolas de todos los tiempos. Nacida en Madrid en 1868, murió en la misma ciudad sesenta años después. A lo largo de su vida actuó en más de ciento cincuenta dramas, muchos de los cuales llevó a numerosos países de Europa e Hispanoamérica. Su fama ha llegado hasta nuestros días y hoy ocupa un lugar relevante en la historia del teatro español. Tras su desaparición física, su nombre permaneció durante algún tiempo en las carteleras gracias a que así se llamaba una sobrina suya que heredó su afición a las tablas. No hubo más herederas que lo mantuvieran vivo, de modo que nada hacia presagiar que algún día resucitase, como así ha sucedido, y mucho menos que lo hicieran suyo, no una, sino muchas mujeres ligadas al mundo de la escena.

En marzo del 2001 se juntaron unas cuantas para crear la Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid, que tuvo por primera sede provisional uno de tantos cafés del barrio de Lavapiés. Entre las fundadoras, Itziar Pascual, Esperanza de la Encarnación, Margarita Reiz, Nieves Mateo y Esperanza Casas, a las que pronto se sumarían otros nombres: Ángeles Maeso, Antonia Bueno, Marisa Martín, Isabel María Díaz, Alicia Casado, Victoria Paniagua, Pepa Sarsa... Estaban invitadas a formar parte de la Asociación las actrices, directoras, dramaturgas, técnicas, cantantes, bailarinas, diseñadoras, escenógrafas, sastras, investigadoras, coreógrafas, iluminadoras, productoras y un largo etcétera de actividades que tuvieran que ver con la actividad teatral. El objetivo era construir un espacio vivo de creación y debate para promover, fomentar y divulgar su presencia en cualquiera de las disciplinas vinculadas al arte escénico. La Asociación fue bautizada con el nombre de las Marías Guerreras. Se rendía, así, homenaje a la actriz madrileña y a su espíritu emprendedor, y, al mismo tiempo, proclamaba su voluntad de ser beligerante en el logro de sus fines.

No tardaron mucho las Marías Guerreras en mostrar sus primeros trabajos. El primero, en abril del año siguiente, en el pequeño y aco-

gedor Teatro de las Aguas, el espectáculo *Tras las tocas.* Cinco autoras, otras tantas actrices y dos directoras lo pusieron en pie. Transcurría la acción en un convento, en el que cuatro monjas y la superiora dedicaban casi todo su tiempo a la oración. Al menos eso parecía. La realidad, sin embargo, era otra. Bajo los hábitos que a todas igualaba, vivían mujeres y cada una tenía su propia biografía. No eran seres anónimos, sino personajes que forman parte del rico repertorio de la literatura universal. Así, por el escenario desfilaban Salomé, Medea, Ifigenia, Adela –la hija suicida de Bernarda Alba– y la Virgen María. Las cinco vidas estaban contadas de forma muy distinta, unas desde el humor y otras desde el drama o la tragedia. Llamaba la atención que, a pesar de ello, no se percibiera la función como una suma de textos independientes. Al contrario, había una rara conjunción, que no era sino el fruto de la pluralidad de funciones asumida por varias de las creadoras y la inclusión de escenas corales que enlazaban las historias. Esa fue la carta de presentación del colectivo y en ella quedaba meridianamente claro que el discurso ofrecido era el de unas mujeres que, a su voluntad de unir esfuerzos para reivindicar su lugar en el quehacer teatral, añadían su rechazo a la tradicional visión masculina, mostrada a través de la literatura, del mundo femenino.

La segunda aparición pública de las Marías Guerreras tuvo lugar en el año 2003, en Casa de América. Durante una semana se sucedieron conferencias, mesas redondas, talleres y representaciones, entre ellas, de nuevo, la de *Bajo las tocas.* Pero la protagonista del evento fue María Guerrero. Se habló mucho de ella y le rindieron un emotivo homenaje al pie de su tumba, en el cementerio de la Almudena de Madrid. En alguna de las sesiones se recordó que, el tomar como modelo a María Guerrero, se debía no sólo a sus méritos como actriz, sino también a su dedicación a otras tareas vinculadas con la actividad teatral. En efecto, fue empresaria, adquirió el Teatro de la Princesa, que hoy lleva su nombre y es sede del Centro Dramático Nacional, y por iniciativa suya se construyó el Teatro Cervantes de Buenos Aires. Itziar Pascual dirigió a esta precursora de las Marías Guerreras unas palabras en formato de carta, de la que entresaco las siguientes: «No hemos tenido la oportunidad de coincidir en el espacio y en el tiempo. Pero tengo la sospecha que habitamos espacios y tiempos que se asemejan. Tu espacio fue el teatro. El nuestro también. Tu espacio estuvo comprometido con la escritura de los autores vivos y con el riesgo escénico. El nuestro también. Tu espacio estuvo en Madrid. El nuestro tam-

bién. Tu corazón estuvo en y con América. El nuestro también. Por todas estas razones, nos hemos permitido la licencia de tomar tu nombre y reivindicar tu experiencia en la escena. La tuya y la de tantas mujeres que han aportado su vocación, su tesón y su trabajo a la escena española».

Han pasado cinco años desde la creación de las Marías Guerreras. En ese tiempo han celebrado otros dos ciclos de actividades, ambos en Casa de América. En el primero, se alternaron, de nuevo, las sesiones teóricas, las lecturas dramatizadas y las representaciones escénicas. Se habló de amor y erotismo, contemplado a través de personajes de ficción, como la Mariana Pineda de García Lorca, o Sara, la protagonista de *Claves de vacío,* de Miguel Medina Vicario, una escritora que sufre el vacío de su existencia; y de un sinfín de personajes femeninos reales que animaron, durante años, el teatro frívolo con sus canciones y danzas pícaras, entre ellas la Fornarina, que comparecía en escena ligera de ropa sobre una bandeja, Luisa de Bigne, que se cambiaba de vestuario a la vista del público, y La Chelito, que, con falsa ingenuidad, buscaba inútilmente una pulga en su cuerpo. Las representaciones fueron numerosas y algunas de ellas, como *Dímelo hilando* y *He dejado mi grito por aquí, ¿lo habéis* visto?, prologaron su vida escénica fuera del anfiteatro de Casa de América.

Un conjunto de actividades en las que quedaba patente la preocupación social y política de Las Marías Guerreras, su lúcido análisis del papel que juega la mujer en la guerra, su lucha por acabar con los abusos que sufre en el trabajo y con la violencia que preside la vida familiar de muchas de ellas... Pero quizá lo más importante de las jornadas fueron los actos que las inauguraron y clausuraron. En la primera sesión fue homenajeada la actriz María Asquerino, un ejemplo de mujer libre y rebelde. Con su voz característica, cincelada por el güisqui y el tabaco, hizo un repaso de su agitada vida, mientras en una pantalla se proyectaban fragmentos de algunas de las películas en las que ha intervenido. En la última, las Marías Guerreras y quienes las acompañaban hicieron un recorrido sentimental e histórico por varias salas del Museo del Prado, seguramente las mismas que frecuentó, décadas atrás, María Teresa León, la escritora que, desde su cargo en la Alianza de Intelectuales Antifascistas, jugó un decisivo papel en la salvación de los cuadros expuestos en la pinacoteca cuando, durante la guerra civil, los bombardeos amenazaban su existencia. Al unir en un mismo encuentro los nombres de una mujer representante del pasado, como

María Teresa León, y de otra del presente, como María Asquerino, se pone de manifiesto la voluntad de Las Marías Guerreras de que la memoria y la acción formen parte de un mismo discurso, convencidas de que, sin aquélla, no hay porvenir.

En el último encuentro celebrado en Casa de América, siguió estando presente la memoria. Lo anunciaba el título del ciclo –«De la vanguardia a la memoria»– y lo confirmaba su contenido. El homenaje a la actriz Berta Riaza, pistoletazo de salida de las sesiones, se planteó como un acto necesario cuyo objetivo era «izar la memoria ante la decepción de la desproporcionada falta de documentación sobre los muchos años de trabajo de una mujer hecha de arcilla de teatro». Margarita Reiz, en su conferencia «Pinceladas sociales y políticas de la mujer en el teatro español» abordó, desde varios ángulos y con una nueva mirada, la revisión de la historia de las mujeres en el teatro español. ¿Por qué ese afán por bucear en la memoria? Siempre es bueno hacerlo, pero, en el caso que nos ocupa, necesario. En alguna ocasión, Itziar Pascual ha denunciado el hecho de que, en el pasado, las mujeres no han dispuesto de un espacio teatral propio y que, cuando ha existido, ha sido ocultado o devaluado, a veces por ellas mismas, que eligieron trabajar en la sombra, ese ámbito en el que reside el olvido y el silencio. Que no hayan dispuesto de tal espacio para expresarse, no tiene remedio. Es posible, en cambio, sacar a la luz lo que permanece oculto, porque existe, porque, remedando lo que dicen ellas sobre el valor de la palabra escrita, los hechos quedan grabados en la piedra de la memoria. Sólo es necesario limpiarla a fondo. Esa es una de las muchas tareas que cumplen las Marías Guerreras.

Mientras escribo estas líneas, noviembre de 2006, en la madrileña sala Cuarta Pared, se celebra, bajo el título «Mujeres=Creación», una muestra de los trabajos más recientes del colectivo. Se trata de tres puestas en escena de autoras pertenecientes a él, dirigidas e interpretadas por otras compañeras de la Asociación. La ceremonia de presentación ha consistido en un curioso acto teatral que pone de manifiesto el carácter inquieto y el afán de aventura del colectivo. Lo ofrecido es un ejemplo de las posibilidades de la creación escénica en el campo concreto de la improvisación, tan cercana al *performance.* En las horas previas al acto de presentación, fueron escritos los textos, memorizados por las actrices, ensayados y mostrados al público con el soporte de un sucinto aparato escenográfico. Todo un arriesgado ejercicio de creatividad que sólo pueden acometer quienes conocen a fondo el arte teatral.

Carta de Alemanía. Francfort: la gran verbena

José Aníbal Campos

Si uno contempla el cielo de Francfort a cualquier hora de un día despejado, verá la caprichosa y tupida red de estelas de humo que tejen los aviones al entrar o salir de la ciudad con una frecuencia de pocos segundos. Francfort ha sido siempre un lugar de intenso tráfico fluvial, ferroviario y aéreo. Su posición privilegiada a orillas del Meno, un afluente del Rin, le garantiza un acceso rápido a la arteria de transporte fluvial más importante del Oeste europeo. La estación central, testimonio de uno de los muchos ataques de megalomanía arquitectónica que ha padecido Alemania a lo largo de su historia (el del Segundo Reich), sigue siendo, con sus más de veinte andenes principales y su enorme bóveda de acero y cristal, una de las más imponentes de Europa, mientras que el célebre aeropuerto –encarnación postmoderna de la *Metrópolis* de Fritz Lang– constituye tránsito obligado para cualquier viajero habitual.

Pero el tráfico, en Francfort, se entiende en un sentido mucho más amplio: allí tiene su sede el mayor empalme de conexión de la red alemana, que controla más del 85 por ciento del trasiego en Internet. Con sus más de 370 sedes de entidades bancarias, por la ciudad pasan a diario muchas de las transacciones financieras del mundo, circunstancia a la que debe uno de sus sobrenombres: *Bankfurt* (ciudad de bancos), el primero de una larga lista de apodos –*Krankfurt* (ciudad enferma), *Junkfurt* (ciudad de junkies)–, cuyo uso selectivo pone de manifiesto las distintas actitudes que concita una metrópoli que encarna los sueños o las pesadillas de los hombres y mujeres que la habitan o visitan a diario: admiración ante el esplendor económico del centro financiero más importante de Europa, o rechazo por el supuesto estado moral y mental de una urbe en la que, fuera de las oficinas acristaladas, prolifera otro tipo de tráfico: el de drogas, sexo y personas.

Ciudad de extremos, Francfort ofrece abundantes claves simbólicas de las que propician el trasfondo narrativo para cualquier fotografía de

turista. Aquí nació, por ejemplo, Maier Amschel Rothschild, por lo que no es casual que la manía clasificatoria de los alemanes haya escogido a Francfort como enclave «manhattanesco» de la banca mundial («Mainhattan», la Manhattan del Meno, es otros de los nombres que definen a esta urbe con el *skyline* más neoyorquino de Europa).

Pero la ciudad es también la cuna de Goethe, que escribió aquí la primera parte del *Fausto,* de modo que el «tráfico» de libros forma parte obligada de su frenética actividad económica. Si algún emblema ha marcado a Francfort es el de su apoteósica feria del libro, donde los agentes editoriales, cual estadistas del gusto literario, se atrincheran cada año tras búnkeres de paneles sintéticos para negociar tratados de cesión de derechos sobre vastos territorios de palabras. Por allí desfila toda la *jet set* literaria del mundo, y en algunos *stands* cualquiera esperaría que en lugar de un libro le ofrezcan una muestra de cosméticos, otro de los muchos productos para los cuales, en Francfort, también hay una feria.

La ciudad vive durante todo el año en esa efervescencia típica de las ferias anuales. *Messestadt* (ciudad de ferias o ciudad-feria, según se prefiera) es otro apelativo con el que se la identifica. En ese sentido, Francfort parece una gran verbena del mundo globalizado. Reminiscencia de los ritos paganos de renovación y fertilidad, la verbena es la fiesta asociada a las ferias agrícolas de primavera y verano, final de un ciclo de trabajo, privaciones y recogimiento. Como la globalización, la verbena es el esperado momento de expansión extrema. A ella suelen acudir gentes de todos los confines; el labrador y el ganadero exhiben allí los frutos de sus esfuerzos, y todos pujan por acaparar la atención y el asombro del visitante ante el repollo más grande, la vaca de ubre más henchida o la más ponedora de las gallinas. La multitud acude dispuesta a emular por un título: la más acicalada, el bailador más diestro, la más guapa. Toda feria es una apoteosis de lo cuantitativo. «No hay ninguna fiesta que no incluya al menos un principio de exceso y francachela», nos dice Roger Caillois en su ensayo *El hombre y lo sagrado.* Las pasiones se desbordan, la voluptuosidad se infla, la sed y la voracidad se disparan. Tal explosión de efervescencia colectiva hace que las ferias no sean, precisamente, el mejor momento para la reflexión o el esclarecimiento. (Si por casualidad un cándido labriego intenta «pelar su cebolla» en público, con la honrada intención de revelar a sus paisanos las variadas capas que cubren la esencia de su lacrimógeno tubérculo madurado bajo tierra, en seguida le tildarán de aguafies-

tas, se le echarán encima y le tirarán del pellejo, siendo él quien termine como una cebolla pelada entre los quioscos vacíos y el mar de residuos que decoran el final del jolgorio.)

Es ahí donde se manifiesta esa otra cara de la verbena: su transitoriedad. «El ambiente de la fiesta es un mundo de excepción», nos dice Caillois; del mismo modo que es «la época de la alegría, es también la de la angustia». *(Angstfurt,* ciudad del miedo o de la angustia, es otro de los apodos de Francfort.) La ciudad del Meno es un buen ejemplo de lo que Zygmunt Bauman denomina nuestras «sociedades líquidas», con una élite que la habita, que está en el lugar, pero no es del lugar, por lo cual su relación de pertenencia con el sitio en que vive es transitoria y defectuosa –por no decir casi nula. Para Bauman, el hogar de esa élite, aunque virtual, está allí donde se negocian sus verdaderos intereses: en el ciberespacio.

Es sabido que en casi todas las grandes urbes alemanas, los edificios o plazas que definen su centro histórico son auténticos sólo en muy contados casos: totalmente destruidos durante la guerra, fueron reconstruidos más tarde, con una mayor o menor fidelidad al original. Pero en Francfort, más que en ninguna otra ciudad alemana, crece esa sensación de estar ante los decorados de un teatro cuando uno recorre su casco histórico. El centro de Francfort –centro imaginado– parece haber cedido sus privilegios en favor de otros puntos de tránsito efímero (la estación ferroviaria, el aeropuerto, el barrio bancario, el recinto ferial), con lo cual su corazón urbano se ha trasladado hacia lo que Marc Augé denomina «no-lugares», espacios de la «sobremodernidad», por lo general desabitados durante la noche y erigidos en virtud de propósitos muy puntuales (tráfico, tránsito, comercio, tiempo libre). Los verdaderos espacios habitados de Francfort, sus barrios residenciales, están formados por distritos periféricos como Praunheim, Niederrad, Bornheim, etc., donde a principios del siglo XX los abanderados de la nueva arquitectura concibieron ejemplares colonias residenciales para los obreros y la clase media; o por ciudades con identidad, historia y jurisdicción propias, como Maguncia, Wiesbaden o Darmstadt, las cuales, gracias a la amplia red de trenes suburbanos, funcionan en la práctica como barrios frankfurteses.

En Francfort comienza a perfilarse una inversión de lo que Mircea Eliade definía como «espacios sagrados». Para Eliade, el espacio sagrado era un lugar de hierofanía, un sitio fijo en el que se revelan las relaciones entre el mundo y el cosmos. En una ciudad como Francfort,

donde se rinde tal adoración a los iconos de la posmodernidad globalizada, el «no-lugar» pasa a ser una suerte de espacio sagrado en gestación. Ya Caillois apuntaba la relación entre la fiesta y el lugar de lo sagrado. «El día de fiesta», dice el pensador francés, «aunque sólo se trate del domingo, es ante todo un día consagrado a lo divino, dedicado al reposo, al regocijo y a la alabanza de Dios». En Francfort, las ferias son un espacio y un tiempo de confluencia de los opuestos: en ellas coinciden el ocio y el negocio, son el lugar para ver y ser visto, donde unos realizan su trabajo habitual, mientras otros, eternos *flâneurs* de mundos transitorios, acuden para matar el tiempo, para fisgonear y enterarse de lo que se «cuece» en otras partes. Desde ese punto de vista, Francfort es como un gran *reality show* en vivo de todos los oficios y todas las vanidades del mundo.

Dicho esto, no resulta difícil imaginar a una familia media frankfurtesa (él, senegalés; ella, de origen polaco-alemán), cuyo paseo favorito, cada domingo, les lleve hasta el recinto ferial para participar de cualquiera de las más de cien ferias que tienen lugar allí cada año, no importa que un día se exhiban coches, ordenadores o muebles, y otros sean joyas, cerámica o artículos deportivos. Al fin y al cabo, nuestra buena familia estaría rindiendo el debido culto a la nueva divinidad de los bienes de consumo, antes de ir a acodarse en una mesa de su taberna habitual, delante de un plato de salchichas y de una buena jarra de cerveza.

Carta de Alemania. La Holanda del XVIII

Ricardo Bada

La exposición, que se titula «De la nobleza de la pintura», entendiendo «nobleza» en el sentido de «aristocracia», está todavía abierta en el Museo Wallraf-Richartz de Colonia hasta el 21 de enero, y a continuación peregrinará a la pequeña ciudad neerlandesa de Dordrecht (del 18 de febrero al 28 de mayo), y de allí una vez más a Alemania, del 21 de junio al 30 de septiembre, concretamente a Kassel, la ciudad donde se celebra la célebre *Documenta.*

La premisa de esta muestra no puede ser, a primera vista, ni más simple ni más esclarecedora. Basta repasar los nombres de El Bosco (1450-1516) –tan admirado por Felipe II–, Frans Hals (1585?-1666), Rembrandt (1606-1669), Vermeer (1632-1675) y Ruisdael (162V-1682), para comprobar cómo desde aquí se abre un paréntesis histórico que abarca hasta mediados del siglo XIX, cuando a su vez se abre el de una breve biografía, la de Vincent van Gogh (1853-1890). ¿Y qué hubo en medio, qué se pintó en los Países Bajos entre su sedicente Siglo de Oro, el XVII, y la obra atormentada del pelirrojo que murió pobre y desconocido, y al que luego la ciudad de Ámsterdam le tuvo que dedicar nada menos que todo un museo para nada más que sólo una parte de su obra? Dicho sea en otras palabras: ¿qué pasó pictóricamente hablando, en los Países Bajos, durante el siglo XVIII?

La respuesta es esta exposición, que abarca más de cien cuadros de cuarenta artistas de la época comprendida entre 1670 y 1750, y su título no puede ser tampoco ni más explícito ni más revelador. Entre la genialidad contenida y ácrata de un Rembrandt y la desaforada y autodestructiva de un van Gogh, la pintura devino aristocrática, un periodo de onfalocentrismo burgués, pero de una burguesía que ya no se contentaba con nada más que ser rica; copiaba además los signos exteriores de la nobleza –fundamentalmente de la francesa– como el caníbal que devora a quien vence en el combate, para apropiarse así de su alma.

Hay un dato para nada inconsciente en la intención de comisionantes y comisionados (o si lo quieren menos crudo: retratados y retratistas), que lo revela de manera tan ostentatoria como ostentosa, y es que en ese siglo, el telón de fondo de los retratos resulta lo menos «holandés» imaginable: invariablemente parques con estatuas, frisos y jarrones grecorromanos, como en una Arcadia de escayola concebida por Potemkin. Sólo Eglon Hendrik van der Neer (1634?1703) y Cornelis Troost (1697-1750) son de los pocos que se atreven a mostrarnos en unos paisajes –los de sus óleos «Tobías y el ángel» y «La gallina ciega», respectivamente– algunas vacas y un molino de viento: ¡al fin Holanda!

Bastaría quizás comparar, con ojo crítico, los dos cuadros dedicados a ese juego de la gallina ciega por el citado Troost y por Francisco de Goya (1746-1828). El neerlandés pinta el suyo un año antes de nacer Goya, ¿y qué pinta?: una escena donde unos burgueses adinerados se han disfrazado de nobles e imitan su gestualidad de un modo casi congelado en el aire. El sordo de Fuendetodos pinta el suyo –honra y ornato del Prado madrileño– en un año tan preñado de Historia como 1789, menos de medio siglo después, y sus personajes son un prodigio de ritmo, de gracia y de movimiento. Según dicen quienes saben, la pincelada suelta de Goya consigue que parezcan minuciosos los pormenores, pero es pura ilusión de los sentidos. En el cuadro de Troost, por el contrario, la minuciosidad en los detalles asfixia la espontaneidad del conjunto.

Por otra parte, y como en muchas otras de las obras expuestas en esta muestra, no podemos reprimir un cierto asombro ante la visible acromegalia de las figuras: por muy proteínico que fuese el régimen alimenticio de los Países Bajos en aquella época, los personajes retratados más parecen salir algunas veces de las ilustraciones de *Gulliver en el país de Brobdingnag.* Baste como botón de muestra el cuadro de Gerard Hoet (1648-1733) protagonizado por Dido y Eneas, y cuyo primer plano está poblado por verdaderos gigantes.

Esta pintura del siglo XVIII neerlandés es una pintura muy literaria, en la que además de la Biblia y Virgilio, a cada paso tropezamos con Ovidio y Torcuato Tasso, pero también con una vuelta de tuerca más propia de la pluma que del pincel. Así, Nicolaas Verkolje (1673-1746) nos presenta el rapto de Europa después de que ha tenido lugar (los críticos taurinos dirían «a toro pasado»), y vemos a la ya no doncella Europa adornando los cuernos de su raptor con guirnaldas de flores

como si fuera un turista que llega a Tahití. Así también, la Judith de Van der Neer se nos aparece con la espada decapitadora en la mano, pero haciéndose la inocente: «¿Quién? ¿yo a Holofernes? ¡tan buen mozo y tan sabio en la cama! ¡nunca!» Son sólo dos ejemplos.

El único precedente de esta muestra es una mucho más modesta hecha por el Rijksmuseum de Ámsterdam, en 1995, con nada más que obras de los propios fondos y que quedaría reflejada en un librito titulado *The Age of Elegance,* el cual se ve casi como un prospecto del apabullante catálogo de Colonia. De modo y manera que «De la nobleza de la pintura» puede jactarse de ser «la primera gran exposición de un capítulo con frecuencia olvidado del arte de los Países Bajos». Tampoco puede negársele una gran inversión de sabiduría superespecializada, ni un derroche de persuasión –vía catálogo–, para convencernos de lo jactado. Y aunque el problema no es si a ese capítulo se lo olvida con frecuencia, sino más bien con justicia, la verdad es que tanto para un juicio como para el otro necesitaríamos las pruebas, y en este sentido la muestra juega honestamente: todas las cartas encima de la mesa.

Gracias a ella conocemos en detalle una cantidad de cuadros y de autores ante los cuales por lo general pasamos de largo en los grandes museos donde cuelgan: Caspar Netscher (1635-1684), cuyo «Mujer cantando y hombre tocando el laúd», despierta una asociación inmediata con el mejor Vermeer; el buen Adriaen van der Werff (1659-1722), con su paradójica pareja amorosa desnuda acariciándose a plena luz mientras los niños que la observan están escondidos en la oscuridad del follaje; los cuadros artesanales de un Willem van Mieris (1662-1747), que en su precisión detallista descartan la imaginación sin dejarle un chance; y los óleos post-Rubens de Gerard de Lairesse (1640-1711), quien fue además un excelente teórico del arte de pintar. Y encontramos incluso un *boccato di cardinale* para Colonia, actual sede de la exposición: es el cuadro donde Gerrit Adriaenszoon Berckheyde (1638-1698) consiguió el prodigio de resistir a la tentación y pintar la ciudad sin mostrar su catedral. ¡Ni Memling se atrevió a tanto!

Capítulo aparte, este sí, merece la sala dedicada a los bodegones, un género en que los neerlandeses fueron auténticos maestros. Y entre ellos, para empezar –*rara avis*–, una mujer, Rachel Ruytsch (1664-1750), casada con un pintor retratista y madre de diez hijos, que a mi juicio no le debieron dar tanto trabajo, todos ellos juntos, como

una sola de sus composiciones con flores; Jan van Huysum (1682-1749), que pasa por ser, para los expertos en estas lides, el más excelente pintor de bodegones florales en la Historia del Arte; y por último el indudable genio entre todos ellos, Adriaen Coorte (1660?-1707), con el *capolavoro* de su manojo de espárragos de 1698, clonado por Manet casi dos siglos más tarde, en 1880.

Quiere la dichosa casualidad que los espárragos de Manet sean una de las obras más preciadas de los fondos de este Museo Wallraf-Richartz de Colonia, de modo y manera que el visitante de la muestra holandesa del siglo XVIII tiene aquí la ocasión de compararlos *in situ* con los de Coorte. Y al llegar ante el Manet recuerda que ese cuadro perteneció alguna vez al mayor de los impresionistas alemanes, Max Liebermann, y recuerda también lo que éste escribió acerca de los motivos pictóricos: «Una remolacha bien pintada es tan buena como una *madonna* bien pintada». Así es que antes de abandonar el Museo, rinde homenaje a Coorte, regresando a ver una vez más su manojo de espárragos.

Y luego el visitante se refugia en su despacho, a un tiro de piedra del Rhin, y escribe una «Carta de Alemania» sobre la exposición que acaba de ver. Mas una vez escrita, le reconcome la duda de si queda o no queda claro (dicho entre líneas, como lo había querido decir), que a pesar de todo el esfuerzo de convicción invertido en esta muestra, la pintura neerlandesa del siglo XVIII va a seguir siendo una ilustre desconocida por los siglos de los siglos amén. Así es que le envía el borrador de su texto, para que le eche una ojeada, a una amiga argentina y pintora, Marcela Boehm, que también vive en Colonia. Y ella le contesta a vuelta de correo:

«Te faltó decir por qué fue así, por qué esa fase superficial burguesa, ese enamoramiento por la fruslería, la decoración, la imitación, que convierte los cuadros en grandes labores manuales y que honran la paciencia, pero no tienen la magia de una obra de arte con alma. Históricamente siempre hay razones. Toda la historia del arte, como la historia en general, vive del ir y venir, del irse a los extremos para encontrar la *aurea mediocritas,* del hacer preguntas e intentar responderlas, así como también vive de las modas, y siempre hay fases de más productividad, fases de descubrimientos y otras de dar rodeos que no nos llevan a ningúun lado más que a poder decir: «Esto también lo probamos». Pero si entiendo tu mensaje, al final decís algo que probablemente sea obvio para los expertos: que no por nada esa etapa quedó

registrada como agujero, porque a pesar de la dedicación y el trabajo que pusieron los pintores en su momento, no hubo nada ni nadie que haya logrado producir una chispa».

¡La chispa era lo que faltaba! «Schöner Götterfunke, Tochter aus Elysium! (¡Bella chispa de los dioses, hija del Elíseo!)». Y como yo no lo podría decir mejor, y además lo dice una colega de los artistas expuestos en esta muestra, cierro mi Carta con su reflexión, a guisa de postdata.



Lucrecia Martel: *La niña santa* (2004)



Hugo Rodríguez: *Nicotina* (2004)

Entrevista con Rafael Azcona

Jesús Marchamalo

Días antes de vernos me envía un correo electrónico con una frase del actor Antonio Gamero, «como fuera de casa en ningún sitio», junto al encargo de buscar una cafetería no demasiado ruidosa para encontrarnos. Rafael Azcona (Logroño, 1926) es asiduo cliente de cafés, bares y vestíbulos de hotel, en los que ha escrito, a lo largo de los últimos cincuenta años, muchos de los mejores y más recordados guiones del cine español. Ha trabajado con Marco Ferreri (*El pisito*, *La grande bouffe)*, con Berlanga (*Plácido*, *El verdugo*, *La escopeta nacional)*, con Saura (*La prima Angélica*, *Ay Carmela)*... Su nombre aparece en los créditos de *Belle époque*, *El bosque animado*, *Le lengua de las mariposas*... Es premio Nacional de Cinematografía, Goya de Honor por toda su carrera y medalla de oro de Bellas Artes, que no está mal para un *curriculum* urgente.

Nos encontramos, finalmente, en una cafetería de paredes forradas de madera, marcos metálicos, dorados, y cortinas de cretona.

Ruidosa, eso sí, como una provocación.

—Ha contado alguna vez que fue en la sastrería de su padre, en Logroño, donde aprendió a hablar, a leer, a comer, y a vestirse, claro...

—Incluso a ilustrarme sobre la zarzuela porque mi padre, cuando estaba cortando, solía atacar pedazos de zarzuelas mientras que mi madre y las dos oficialas que trabajaban allí hacían los coros. Aquélla era una casa muy musical, en general en aquel tiempo todo el mundo cantaba: cantaban los pintores, las criadas, los barrenderos; ahora la gente lleva el *ipod* conectado, y claro, ya no se canta nada.

—La guerra, en el bando de los perdedores.

—Logroño, en realidad, fue de la parte franquista. Pero mi padre era de izquierdas, no exaltado en absoluto, pero sí un hombre que votaba

a las izquierdas. Y aunque la guerra fue terrible, mis recuerdos no son tan horribles como los de la posguerra, que daba la impresión de que no iba a acabar nunca. Aquello del nacionalcatolicismo era durísimo; ser mitad monjes mitad soldados, aquella reciedumbre que resumió Pemán en la letra del himno: «Marcha y empuja tu carro veloz, que el universo entero llevarás a Dios»... Fue, ya digo, muy duro.

—Estudió en los escolapios, ¿qué recuerda de aquel colegio?

—Al principio, por esto que digo de mi padre, iba a una escuela pública que cerró nada más empezar la guerra. Entonces, y con el favor de una familia amiga, me escolarizaron gratuitamente los escolapios. Recuerdo el colegio como un lugar desagradable, poco grato. Porque para corresponder a esta gratuidad, tenía, entre otras cosas, que ayudar en misa. Recuerdo las ventanas enrejadas, los rosarios, cuando acababan las clases, los ejercicios espirituales y toda aquella faramalla del franquismo...

—Faramalla es una palabra curiosa. El otro día, leyendo uno de sus libros, apunté algunas otras: prodigorio, pelafustán, estrídula...

—Sí, me gustan mucho las palabras; esas que citas son de un personaje muy redicho que siempre que puede escoger elige la palabra más culta: pórtico en lugar de portal; íncola en lugar de habitante... Otras son palabras que recuerdo de aquella época, y que han ido cayendo en desuso. He sentido siempre no tener un poso de cultura que me permita aplicar el latín o el griego porque sólo terminé la primera enseñanza. Soy más bien producto de una serie de lecturas caóticas que empiezan en Baroja, con *Vidas sombrías*, y que durante un tiempo fue la guía de mis lecturas: si Baroja decía que le gustaba Dickens, yo leía a Dickens. Eso, si lo encontraba, porque en el Logroño de aquel tiempo era difícil encontrar libros, las librerías eran lugares en los que se vendían rosarios, libros de primera comunión, cuadernos, cosas piadosas, de modo que no era fácil.

—Por lo visto, se hizo lector porque la alternativa era cruzar a nado el Ebro.

—Sí, al llegar a la adolescencia, la demostración de virilidad consistía en atravesar el Ebro a nado, y cada año había tres o cuatro aho-

gados. Nunca he tenido habilidad para esas cosas; tampoco se me daba bien bailar, tenía amigos, siempre me fue fácil relacionarme, pero también pasaba mucho tiempo solo, todas las noches de mi vida me he acostado con un libro. Desde muy joven he sido un lector empedernido, a pesar de que en aquel tiempo se consideraba que leer era malo para la vista, que las novelas eran poco saludables, que se gastaba luz innecesariamente... ¿Tú sabes que el pequeño comercio tenía las luces apagadas en invierno, y que las encendían cuando llegaba algún cliente? Una época más bien lúgubre.

—*Entonces fue cuando decidió hacerse escritor.*

—No fue exactamente así. Yo trabajaba como contable, pero los números se me daban muy mal, siempre me han producido grandes dolores de cabeza. Y como me gustaba la lectura, pensé en si podría ganarme la vida con las letras. Nunca me planteé la fama, ni la posteridad, sino ganarme la vida escribiendo. Y con esa idea llegué a Madrid.

—*¿Cómo era ese Madrid de los cincuenta, en blanco y negro, frío, el pelo engominado?*

—Madrid, evidentemente, no tenía nada que ver con las ciudades de provincias, y la vida, excepto para unos pocos privilegiados que la tenían resuelta, para los demás era bastante siniestra. Como nunca he sido una persona demasiado audaz, llegué con un empleo buscado: trabajaba en un almacén de carbones, de contable, donde resistí un mes y doce días porque las jornadas eran interminables.

Entonces deserté y me fui al Café Gijón, que conocía de arriba abajo gracias a *La Estafeta Literaria,* que tenía una página donde te enterabas de todo lo que pasaba en las tertulias. Estuve allí hasta que se me acabó el dinero, y empecé a frecuentar el Varela, un café en el que a cambio de participar en unos recitales poéticos que había los viernes podías ir el resto de la semana sin tener que tomar nada.

—*Y empezó a trabajar en* La Codorniz.

—Fue por medio de Antonio Mingote, a quien conocía del Varela, y que me instó a escribir algo para la revista, así que envié un par de

cuentecitos de aquellos de un folio, los aceptaron y empecé a ganarme la vida con las letras entrando por esa puerta pequeñita, ese arrabal de la literatura que es el humor. Luego hubo un personaje que tuvo un cierto eco, *El repelente niño Vicente*, que se convirtió en libro, y más tarde publiqué *Los muertos no se tocan, nene; El pisito*... En fin. Todo esto fue en los años cincuenta.

—Josefina Aldecoa se ha referido alguna vez a esos jóvenes escritores de provincias que se encontraban y se reconocían en la Gran Vía: Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández-Santos, usted ...

—Nos encontrábamos en el Café Comercial, porque al mejorar de condición económica me pasé al Comercial; de hecho, pasaba todo el día allí. Date cuenta de que en aquella época vivía subarrendado en una habitación mientras en las otras se amontonaban familias numerosas, y el ruido en aquella casa era infernal. Imagínate: los matrimonios cargados de hijos se iban al baño a las cuatro de la mañana para conseguir cierta intimidad.

Pues yo vivía en el Comercial. Llegaba a las nueve de la mañana, y me iba a la una, cuando cerraban. Allí nos juntábamos Ignacio y Josefina Aldecoa, los dos Fernández-Santos –Jesús y Ángel–, García Luengo, Fernando Baeza, Ferlosio, Ana María Matute... Y cuando cerraban el café, los Aldecoa nos invitaban a su casa, donde seguíamos hablando de lecturas, o hablando mal de alguien, que es un a cosa muy entretenida. Ellos ponían la casa y la ginebra.

—Me ha hecho gracia esa historia que cuenta de la máquina de escribir alquilada...

—Si, en el Varela, donde, en sus servicios se afeitaban algunos clientes sin domicilio fijo y un otorrino pasaba consulta ... La máquina la habían alquilado, con el aval del dueño del café, dos escritores de novelas de aventuras, y el dueño, de noche, la encerraba en su despacho por miedo a que la vendieran. Era todo un espectáculo verlos trabajar: uno dictaba y el otro tecleaba: «Giménez entró en capilla. Punto. Poco después le permitieron un último deseo. Punto y coma...» Pero la gente que frecuentaba el café encontraba la cosa muy normal y nadie decía nada. Yo también escribí novelas rosas, entonces, que se pagaban a mil pesetas. Tenía un pseudónimo, algo como Reigman, no me acuerdo, que sonaba anglosajón, eso sí.

—Siempre ha tenido predilección por los personajes marginales, desclasados, los buscavidas...

—Sí, los antihéroes, eso debe de venir de mis lecturas. Los escritores que me gustaban no se dedicaban a la épica. También, estoy pensando, puede ser porque nunca he conocido a héroes, sino más bien a gente normal: gente que tiene tos, o que le duelen los pies, o que tiene gastritis. Son los personajes que me atraen, sobre todo porque son los que conozco.

—¿Conoció a Tono, Neville, Mihura?

—*La Codorniz* no tenía redacción propiamente dicha, sino un par de habitaciones donde se confeccionaba y maquetaba, todos éramos colaboradores. Se hacía una comida al mes y la verdad es que eran una gente encantadora, muy divertida. Conocí mucho a Tono, ligeramente a Neville, y no traté a Mihura nada, por teléfono dos veces, y alguna que lo saludé, pero me pareció un hombre de trato difícil. Tono era un hombre encantado de existir, era una alegría, una persona extraordinaria.

—Contaba eso de que por la noche tenía dos vasos en la mesilla, uno lleno por si tenía sed, y otro vacío por si no tenía.

—Pues de vasos tiene también otra anécdota: una vez había escrito vaso con b, y al hacérselo notar, respondió que iba con b porque estaba lleno. Era un hombre muy rápido, muy ingenioso y escribía muy bien. Con el lenguaje hacía cosas realmente prodigiosas. Y se cuentan de él mil historias. Una vez viniendo con otra persona de San Sebastián, en coche, se les hizo de noche, y no funcionaban los faros, de modo que se bajaron a arreglarlo. Abrieron el capó, anduvieron tocando lo que fuera, y en ese momento pasó un coche en dirección contraria, también con las luces apagadas; entonces, Tono dijo: «Déjalo, porque parece que es un apagón general».

—Una de sus obsesiones más recurrentes es la muerte.

—No tanto la muerte en sí. A estas alturas uno de mis proyectos es no morirme nunca, de modo que por el momento la muerte no me pre-

ocupa. Sí me preocupa la enfermedad, la decadencia. Lo que abomino es esa cultura de traer y llevar a los muertos. Cuando alguien muere, si es un cantante, escucho uno de sus discos; si es un escritor, releo uno de sus libros; si es un pintor, me asomo a su obra. Estos son los homenajes que, creo, deberíamos de rendir. Pero no entiendo lo de festejar la muerte: los velatorios, las carrozas, los duelos... Mi libro *Los muertos no se tocan, nene* se lo dediqué a las pompas fúnebres, sin cuyo concurso la muerte no sería algo de tanto lucimiento. Bueno, pues yo lo que detesto es el culto a la muerte, el lucimiento.

—Hay un momento en ese libro, de un difícil humor negro, en el que un empleado pregunta a la familia si visten al muerto con calzoncillo o sin él.

—Si, es así de terrible. Mira, si hubiera una compañía de seguros que me garantizara que, tras certificar la muerte el médico, vendrían a mi casa, recogerían los restos y los volatilizarían, me apuntaría ahora mismo. La muerte es obscena, es horrible. A mí hace años me cambió la cabeza cuando fui a trabajar a Italia y entendí que en lugar de educarnos para morir bien, como hacían en España, debían habernos educado, como allí, para vivir bien, que es de lo que se trata.

—Y entonces le llamó Marco Ferreri, y le cambió la vida.

—Ferreri me llamó para escribir un par de guiones que luego censuraron y que nunca se convirtieron en nada. Y aunque realmente Ferreri me había seducido, hubo un momento en que, como no salía ninguno de sus proyectos, regañamos. Era divertido porque nos cruzábamos por la calle, en Madrid, y discutíamos: él me insultaba en su medio español, y yo a él en mal italiano. Entonces, en 1957, me llamó y, de repente me vi en el Castellana Hilton, donde me dieron una habitación, una *suite*, antes de irnos a Canarias. Y hubo un momento en que parecía que había entrado en el cine: me alojaba en un hotel estupendo, me movía por las islas en un cochazo americano... Entonces al productor se le acabó el dinero, y me quedé allí mes y medio, hasta que pude comprar un billete de vuelta, fue cuando me di cuenta de que esto del cine no era Hollywood. Luego, con Ferreri hicimos *El pisito*, en el año 58 o 59, creo, y ahí sí cambió mi vida, porque el cine me apartó de *La Codorniz*, dejé de vivir en los cafés, y a partir del año 60 hasta el 74 el cine me obliga a vivir entre Italia y España.

—¿Cómo era el cine entonces, grandes coches, mujeres guapas, productores con fajos de billetes?

—El cine, entonces, era bastante pobre. Sirva como muestra este botón: estabas en la oficina, preguntándote por el actor que podría hacer un papel, dabas un nombre y te decían, hombre es que está en Barcelona, habría que poner una conferencia y eso encarecería el presupuesto.

Enrique Herreros, que sí estaba en el cine porque era representante de artistas, me dijo en una ocasión: mira, si tú pones en un guión que salen cien chinos, el productor te dirá que te arregles con diez japoneses, y al final quien hará el papel de los cien chinos es el filipino que trabaja de fotógrafo en la puerta del Retiro, y es verdad que aquel hombre, que era fotógrafo, salió en todas las películas españolas en las que aparecían treinta orientales.

—Durante mucho tiempo mantuvo en secreto que trabajaba en el cine, al punto de que ni siquiera sus hijos lo sabían.

—Si, un día, un hijo de Bardem le dijo al mío, en el colegio ¿Tu padre trabaja en el cine? Y mi hijo le contestó, pues no sé, escribe a máquina. Nunca he considerado que escribir, como yo lo hacía, fuera nada parecido a un sacerdocio, algo de lo que hubiera que estar orgulloso. Era un trabajo, un trabajo muy placentero, a veces, pero un trabajo, de modo que nunca pretendí vivir en función del cine. De hecho, antes de dedicarme a los guiones, yo no iba al cine. Empecé a ir después para hacerme una culturita cinematográfica, pero soy más lector, me gusta más leer. No veo películas con la pasión que leo.

—Ser guionista es lo más cercano a ser una asistenta en una casa. La frase es suya.

—Bueno, dicho de una manera así, un tanto figurada. El guionista es un personaje imprescindible para una película justo hasta que entrega el guión. En el mundo del cine existe un artículo de fe que nadie discute: sin un buen guión no hay una buena película. Pero sobre el guión opina todo el mundo. Lo entregas, y el productor dice: bueno, a esto habrá que darlo una vuelta, a veces incluso sin haberlo siquiera leído. Después el director comenta: bien, esto ya lo iremos redondeando en

el rodaje, eso pensando que es un guión bueno... Los actores, más que en los diálogos, confían en su talento... Yo he visto en la oficina de una productora a dos mujeres de la limpieza comentando un guión que habían encontrado sobre una mesa, y una le decía a la otra: yo ésta no la hacía. Un trabajo peculiar, ya digo.

—¿Y de los directores con los que ha trabajado, con quién se queda? Una pregunta inevitable...

—Ocurre con esto como con los primeros amores. Yo con quien primero trabajé, y con la persona que más me he reído, cosa muy importante, ha sido con Marco Ferreri, y creo que le debo esta respuesta.

—¿Y Berlanga?

—De Berlanga creo que me beneficié mucho, de modo que buena parte del crédito que pueda hoy tener se lo debo a él, como sin duda sucede con los demás... De todos modos, quiero aclarar esto porque luego la gente se enfada, y no me importa que se enfaden, pero no por algo que no sea cierto.

—Saura, eso sí, fue el primero que le hizo trabajar en su casa.

—Si. Yo trabajaba en cafés, terrazas, vestíbulos de hotel. Trabajar en una habitación es algo muy desairado, sobre todo cuando no se te ocurre nada; en un café disimulas, miras a la gente. Pero Saura se empeñó en trabajar en su casa. Y lo cierto es que todo fue muy bien porque Geraldine Chaplin, que era entonces su pareja, era encantadora y preparaba unos martinis secos sublimes.

—Durante años ha sido un hombre invisible: nunca aparecía en las fotos, no concedía entrevistas, se convirtió en una especie de fantasma...

—Tiene una explicación y es que no hay condición más confortable que el anonimato. La popularidad, la fama es un engorro, sales una tarde en televisión y de repente hay gente que te pide un autógrafo, te dan una servilleta para que se la firmes a su cuñado... Ahora ha ocurrido que, al publicar libros, tienes que dedicarte a la promoción. Pero

confieso que no conozco una sensación más reconfortante que salir a pasear por una ciudad en la que tienes la certeza de que nadie te va a conocer...

—Y ahora, con ochenta años, decide retomar su carrera de novelista, reescribiendo sus viejos libros.

—Hay que aceptar que soy un novelista frustrado. Y eso es lo que ahora me ha hecho volver a escribir. He reescrito algunos de los libros que publiqué en su momento, para devolverles lo que les quité cuando los escribí. Porque hubo un momento en que había un censor detrás de cada uno de nosotros, que te decía lo que podías poner y lo que no podías poner. Ahora los reescribo sin censura, y debo confesar que es un trabajo muy placentero quitarse cincuenta años de encima.

—Tiene una calle, un soneto de Sabina y un pasodoble. Eso es estar en la cumbre, ¿no?

—Bueno, el soneto de Sabina lo tengo a medias con García Sánchez. Pero calles tengo dos; una en Logroño –mi hijo me hizo una foto debajo de la placa– y me han dicho que tengo otra en Villamediana, un pueblo riojano; al parecer la cartera es cinéfila y propuso que una calle de su ensanche llevara mi nombre. Tengo que ir a hacerme la foto debajo de la placa, claro. Luego, en materia de pasodobles también tengo dos: uno de Carmelo Bernaola y otro de Fernández-Rojas. O sea, que un día u otro acabo en el Guinness

—Cuénteme para terminar aquel asunto del Sputnik.

—Está en el libro *Los europeos*. En Ibiza había una especie de sala de fiestas a cielo abierto. La gente bailaba, se daba besos, se quería, que es una de las cosas más egoístas que existen, pues los enamorados sólo piensan en ellos mismos. Yo estaba en la barra, ya he contado que nunca he sabido bailar, al punto de que el dueño un día me dijo que iba a descontar de mis consumiciones el precio de la música. Bien.

Allí en la barra, noto que la música languidece, la chica que canta se queda sin voz, en la pista deshacen su abrazo los enamorados, las miradas convergen en el cielo, y veo un punto luminoso cruzando el cielo a una velocidad desusada para una estrella. Hubo un silencio total

mientras aquel lucero recorría el trozo de cielo que dejaba ver el patio… Alguien gritó: ¡Es el Sputnik! Y entonces al trompetista de la orquesta le dio el arrebato patrótico y atacó el pasodoble «*En er mundo*», ¿lo conoces?

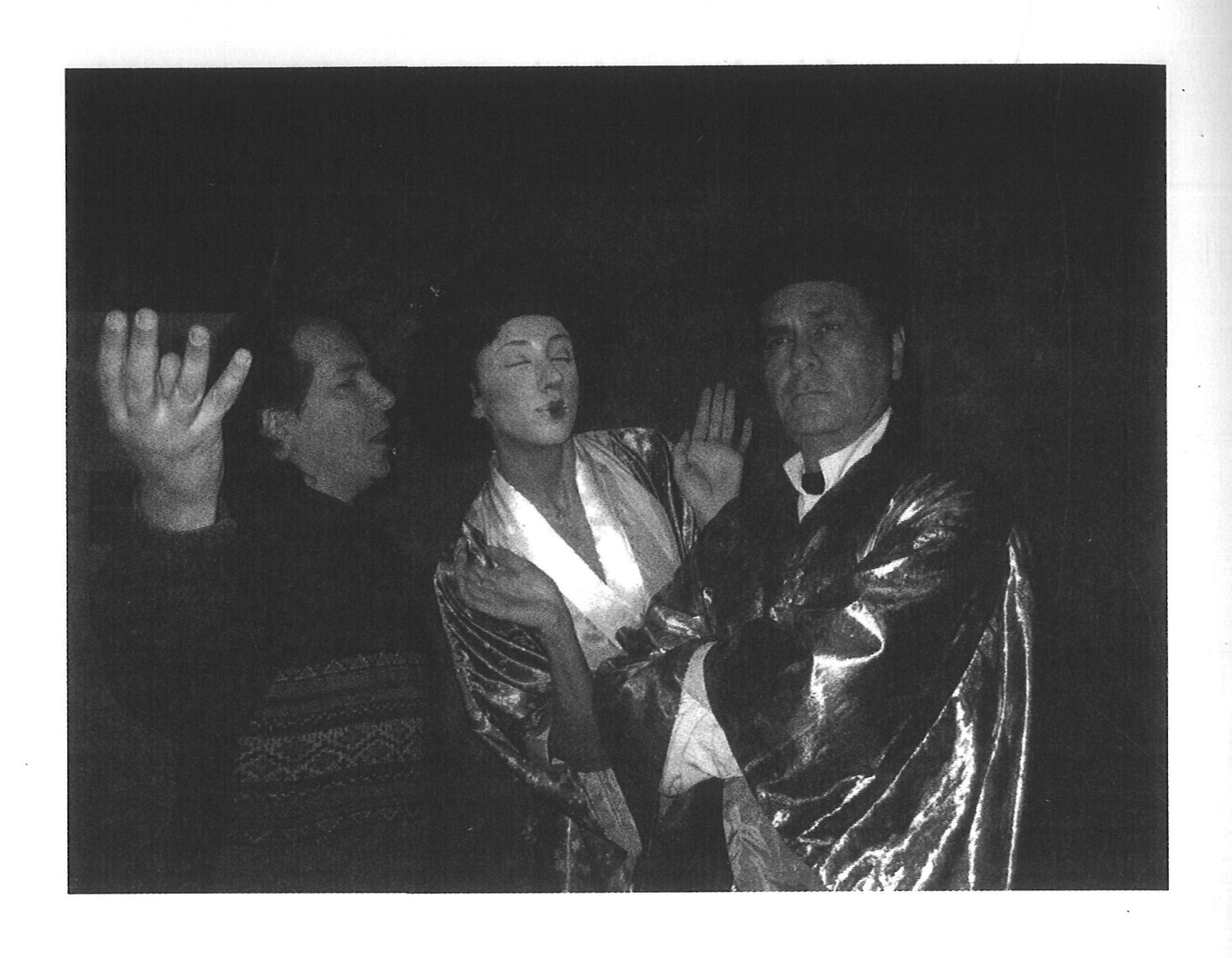
—No, no lo recuerdo…

Y Azcona, recordando sus antecedentes familiares en la sastrería de su padre, comienza a tararear, en medio de la cafetería de paredes de madera y cortinas de cretona el pasodoble «*En er mundo*.» O así, al menos, acabaría la entrevista si en lugar de una entrevista fuera una película.

Me deja, por cierto, anotados en el cuaderno cuatro versos. Son suyos, y dicen: «La nada / Esa cosa inmensa / Llena de galaxias / y de sueños».

¿No están mal, verdad?, me pregunta. Y le digo que no.

BIBLIOTECA



Enrique Gabriel: *Suspiros de mi corazón* (2006)

América en los libros

Todas las familias felices, *Carlos Fuentes, Alfaguara, Madrid, 2006, pp. 411.*

Carlos Fuentes (Ciudad de México, 1928), recrea en libro de irónico título, «uno de los temas fundacionales de la religión y de la literatura»: la infelicidad familiar. Como sostiene el autor de *El naranjo,* «En la familia más feliz siempre habrá alguien de la propia familia que creará un drama, una tragedia, un obstáculo, para la felicidad de la propia familia». Fuentes rodeará la individualidad familiar con unos coros que representarán la colectividad más marginada. Cada una de las dieciséis historias que conforman este volumen terminan con un coro que es la voz de los desposeídos y nunca escuchados que nos advierten de que también están ahí formando parte de este mundo. «México no ha tenido voz, por eso he querido dar una voz muy poderosa a la voz de la miseria, de la violencia, de la insatisfacción y del reclamo constante, de la gran mayoría de los mexicanos», afirma el autor de *La región más transparente.* Lo interesante es que estos coros, esta expresión de la conciencia popular, dan fe de la existencia de la violencia que está invadiendo a nuestro difícil mundo contemporáneo, a la vez que sirven para entrelazar las diferentes historias. Carlos Fuentes nos ofrece un México más vandálico, que exhibe el crimen sin reparo: «Hay muchas bandas criminales de jóvenes que cada vez que matan a alguien se hacen un tatuaje», confirma Fuentes. Pero, también, aparece el México más pobre, corrupto y políticamente en crisis. Para el autor de *Cambio de piel* lo importante es «señalar y combatir la corrupción, hacerla transparente, revelarla y llevarla a los tribunales».

A pesar de que el pesimismo no invade estas páginas, en un relato se dice que hay que devolver la esperanza a los mexicanos para recuperar la felicidad aunque hay que tener la certeza de que la felicidad será siempre incompleta y que subvertir el orden establecido es imposible. A ritmo de rap, rock y el uso de un lenguaje proveniente de la jerga pandillera, del marco y de la delincuencia se potencia aún más la violencia de la realidad mexicana.

Estilísticamente hay que señalar la elección de un lenguaje poderoso y deslumbrante en su precisa concisión que revela lo nunca dicho con una intensidad expresiva. Un libro que «no es una novela, no es un conjunto de relatos que requieran la rapidez del telegrama». Los personajes aparecen, desaparecen y reaparecen. Todo está contado polifónicamente con el fin de dar las diferentes caras del México más contemporáneo, de América Latina y del mundo. Un libro que, una vez más, confirma la inmensa juventud de este escritor.

Parménides, *César Aira, Mondadori, Barcelona, 2006, pp. 125.*

César Aira (Coronel Pringles, Argentina, 1949), uno de los escritores más literariamente subversivo, vuelve a sorprender con una novela que es una broma sobre el filósofo Parménides, al hacer que el prominente jerarca griego contrate a un escritor con el fin de que le escriba un libro que llevará la firma del eleata. La relación entre ambos dará pie a reflexiones sobre literatura y cuestiones relacionadas con el proceso de creación como: el descuido estilístico, los premios, el papel de la imaginación, la vanidad del escritor, la escritura como adicción e imposibilidad, el control de las técnicas narrativas, el deseo de escribir... Mediante el recurso de la ironía Aira convierte lo sublime en trivial, lo importante en insignificante, lo categórico en relativo, lo serio en juego, la sabiduría en banalidad y lo verdadero en falso, de tal manera que nada es lo que parece. Así, en esta novela, al afirmarse que Parménides no escribió su extenso poema *Sobre la naturaleza,* se convierte en un impostor puesto que lo encargó a Perinola –es obvia la ironía implícita en el nombre propio del *escribidor* ya que significa peonza– que, después de muchas dificultades y dudas, lo compondrá por pura casualidad con lo que la afirmación de que escribir es difícil se descarga de su sentido profundo. César Aira con mordacidad no dudará en expresar que no sólo son muy escasos los escritores buenos si no que «escribir era un trámite apenas utilitario», además, «no es fácil» pero de chiripa se logra. Lo único que cuenta es el prestigio y el prototipo de comportamiento intelectual válido será la deshonestidad. La fama de Parménides no estará construida en la laboriosidad, la reflexión, la concentración, el aislamiento, la discusión y el esfuerzo personal. Es un hombre que representará el afán de fama a costa de la

mentira. Sólo le importa una firma: la suya, aunque sea otro quien deba figurar en la portada del libro. Paradójicamente, Perinola, escribirá sin tener en la mente su nombre ya que no aparecerá en el texto de encargo. El sabio griego sólo quiere dinero y el poder que otorga la fama literaria, aunque sea alguien que no sabe nada mientras que Perinola quiere que se haga realidad su irresistible deseo de escribir.

Novela deliberadamente anacrónica, pero a su autor parece no preocuparle la verosimilitud de la ambientación, pero, también, mordaz y satírica con el mundo literario del que el autor de *La mendiga* criticará su frivolidad, superficialidad y, sobre todo, la carencia de escritores buenos «tan escasos que cuando aparece uno, entre mil malos, casi no necesita escribir para que alguien se dé cuenta».

Waslala, la búsqueda de una civilización perdida, *Gioconda Belli, Seix Barral, Barcelona, 2006, 342 pp.*

Las tres citas con las que se abre Waslala nos ponen en la pista de los que Gioconda Belli, (Managua, Nicaragua, 1948), recreará en esta novela: la búsqueda de la utopía, del paraíso, de la belleza primitiva que está desapareciendo, la vuelta a la naturaleza en la que los mitos mayas y aztecas explican el origen del universo y tratan de dar una solución al caos moderno. Una utopía que la propia autora trató de encontrar a través de la política lo que la condujo a vincularse en 1970 al sandinismo para, decepcionada, alejarse y romper con él en 1994. Belli retorna, en este libro ya publicado en 1996 por Emecé, el legado indígena para crear un mundo en donde historia, mito e ideología se unen para reivindicar el mestizaje como futuro cultural de América a través de un protagonista femenino que emprende el viaje para encontrar el maravilloso mundo de Waslala muy parecido al de las sociedades precolombinas en su respeto a las personas y a la naturaleza. Pero, Melisandra, en este viaje iniciático, también, buscará su origen e identidad pues en Waslala viven sus progenitores. Este lugar, que significa Río de Plata, fue una zona estratégica de Nicaragua en tiempos de la lucha contra Somoza. Gioconda Belli lo describirá como un espacio en el que se vive un estado social óptimo y una posibilidad de cambio para un país atenazado por luchas y por el rechazo de la comunidad internacional. Belli denuncia el uso que

se hace de América Latina como vertedero, de ahí el tono apocalíptico pues lo que la autora de *El peregrino de la seducción* nos transmite es que ni el tribalismo, ni el canibalismo, ni el conservadurismo conducen a la felicidad. Belli no duda en censurar la guerra por ser lo contrario al pensamiento, a la palabra, al diálogo; al desarrollo, porque no da respuestas sino que provoca más preguntas y potencia la pobreza de Latinoamérica; al periodismo carroñero ávido en alimentarse de la tragedia de este continente; la desaparición de la identidad en otros países que son objeto de explotación por los más poderosos. La novela es una simbiosis de realidad e imaginación. Así, algunos personajes corresponden a seres que existieron, algunos sucesos –como el episodio de la contaminación radioactiva está basado en lo sucedido en la ciudad brasileña de Goiania en 1987– en la inmediatez histórica y algunos datos en un estudio sobre el desarrollo del Sur. La elección estilística de largas enumeraciones, imágenes degradantes y un lenguaje desgarrador para expresar la desoladora realidad, desembocan furiosamente en una imprecación contra el Primer Mundo a quien la narradora responsabiliza de todo. El pesimismo de estas páginas que describen una Latinoamérica reducida a basurero tecnológico, sede del narcotráfico y de los derechos del Primer Mundo, hace dramáticamente patente la afirmación de Eduardo Galeano: «América Latina es noticia condenada al olvido» pero, también, se mantiene, pese a la tragedia, la esperanza de esta autora, admiradora de Gramsci no sólo en la recuperación de la fuerza de la idea como motor de la historia, sino la certeza de que la novela es para Belli un modo de ordenar el mundo, de plantear alternativas al caos.

Op Oloop, *Juan Filloy, Siruela, Madrid, 2006, 218 pp.*

Es esta una sorprendente, enigmática y original novela del atípico escritor de culto Juan Filloy, (Córdoba, Argentina, 1894-2000), con curiosas manías como, por ejemplo, el que todos los títulos de sus obras tengan siete letras, aficionado a los palíndromos y a los megasonetos, con muchos premios en su haber, incluido el de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras otorgado por Francia en 1990, fecha en la que, también, recibió el Nacional de Literatura, gracias al cual la crítica dejó de ignorarlo y tuvo en cuenta las afir-

maciones de Cortázar que reconoció la influencia de Filloy en *Rayuela,* homenajeándole, por la novela que comentamos, al decir que era uno de los mejores escritores de habla hispana, siendo reconocido como el Balzac argentino. También Marechal se inspiró en *Op Oloop* para su novela *El banquete de Severo Arcángelo.* Fue, entre otras cosas, boxeador, juez de paz, dibujante, homófobo, antiporteño y, sobre todo, un prolífico escritor –eremita en su casa de Córdoba dedicado con pasión obsesiva a la lectura y escritura– que realizó una literatura a espaldas del gran público y de los grandes circuitos de distribución. Inventor de la parodia en la literatura hispanoamericana tiene un inconfundible estilo marcado por su audacia intelectual, una poderosa mezcla de vida y literatura y una erudición abrumadora que exige lectores competentes (sólo en *Op Oloop* se mencionan a Platón, Bacon, Rostand, Nietzsche, Swift, Diderot, Proust, Stendhal, E. Chautard, el *Diccionario de argentinismos* de Tobías Garzón o *La vie étrange de l'argot*).

Op Oloop se publicó en Buenos Aires en 1934 por Ferrari Hermanos, en una edición privada tildada de pornográfica por el intendente porteño de entonces. El título es un anagrama de «O popolo» y describe un solo día de la vida de Op, un estadígrafo llegado de Finlandia para incrustarse en la Argentina de los años 30. Personaje meticuloso en exceso, sumamente metódico, será víctima del amor, un sentimiento difícil de controlar. Tiranizado por sus hábitos y las normas, vivirá abismado en el orden y la disciplina, siendo su peor enemigo las emociones. La novela describe detenidamente las disparatadas, hilarantes y estrafalarias situaciones que vive el personaje. Filloy desenmascara con su lenguaje la realidad desestabilizando con su estilo la armonía política, social, sexual, gracias a un lenguaje rico, caudaloso, sugerente, propenso a metáforas surrealistas y símbolos insólitos de clara influencia freudiana, todo lo cual permite hablar de prosa innovadora sin gratuidades estilísticas, revelando la extraordinaria cultura de un escritor que vivió a contrapelo dedicado a escribir una literatura que es un ejercicio de ironía corrosiva, rechazo de la cultura de su entorno y retrato cínico de la burguesía de su tiempo.

Tres lindas cubanas, *Gonzalo Celorio, Tusquets, Barcelona, 2006, pp. 384.*

Un danzón proporciona a

Gonzalo Celorio (México, 1948) el título de esta novela que rompe con los moldes tradicionales del género ya que mezcla ficción con ensayo, crónica de viajes, autobiografía, testimonio político, historia literaria, con un claro objetivo: exorcizar el conflicto emocional que al autor le sobrevino cuando comenzó a enfriarse su entusiasta apoyo a la revolución cubana. La novela no da solución al conflicto vivido por el autor respecto a la tierra de sus mayores, pero es gracias al deseo de resolverlo como Celorio consigue acercarse más al conocimiento de sus raíces: «No hubiera sabido cómo era mi familia materna de no ponerme a investigar para escribir /.../ Escribir fue un proceso de revelación», confiesa el escritor mexicano. *Tres lindas cubanas* es, por tanto, una búsqueda de la identidad familiar y política a partir de su pérdida y lo es a través de los numerosos viajes que realizó Celorio a la isla a lo largo de 30 años. El autor de *Y retiemble en sus centros la tierra* dará cuenta de lo que va sucediendo en Cuba pero, también, y, sobre todo, de la evolución ideológica del asiduo visitante que irá de la fascinación al desencanto, de la certeza a la duda, de la esperanza a la desesperanza, de la afirmación a la negación. Así, Celorio ofrece una leve crítica al gobierno de Fidel que termina siendo demasiado condescendiente y llena de lugares comunes: la violación de los derechos humanos, la imposibilidad de discrepar, el bloqueo americano, la falta de alimentos y artículos de primera necesidad, el control policial de los Comités de defensa de la Revolución sobre los ciudadanos, la persecución a homosexuales, la carencia de infraestructura turística, el mercado negro de dólares, los balseros, el peso de la cultura oficial, aspectos que configuran la tragedia e involución de la isla causantes de la decepción de Celorio, que siente que la fe ciega en una revolución que detuvo a Virgilio Piñera, marginó a Lezama Lima y persiguió a Reinaldo Arenas por «conducta impropia», flaquea.

Hay que señalar que la tendencia del autor a explicar prolijamente asuntos ya sabidos como el concepto de lo real maravilloso en Alejo Carpentier o justificaciones estilísticas como el uso de determinado adjetivo, así como la trascripción de textos literarios para ilustrar afirmaciones personales, ahogan la lectura de un texto que agradecería más fluidez narrativa. Sí hay que destacar que en la reflexión sobre el exilio cubano Celorio denuncia que ha carecido de la dimensión épica del español.

En cualquier caso lo que prevalece en esta novela es el amor y gratitud a Cuba, la nostalgia de una familia extinguida, una mirada diferente a una isla que fue durante un tiempo la esperanza de muchos y un homenaje literario tanto a escritores oficialistas como marginados por su contribución al enriquecimiento cultural del patrimonio cubano.

Milagros Sánchez Arnosi



Adrían Caetano: *Un oso rojo* (2002)

Los libros en Europa

El desvío a Santiago, *Cees Nooteboom. Traducción del neerlandés de Julio Grande, Siruela, Madrid, 2006, 367 pp.*

En 1953, cuando el holandés Cees Nooteboom llega con veinte años a Italia por primera vez, el esplendor mediterráneo irrumpe en su ánimo de tal forma que está seguro de haber encontrado todo lo que de una manera inconsciente había estado buscando. España fue una decepción al año siguiente. Bajo el mismo sol mediterráneo, la lengua le parecía dura, el paisaje árido, la vida tosca. Treinta años después, cuando en 1981 llega al puerto de Barcelona con idea de dirigirse a Santiago de Compostela cruzando toda la anchura de España, el amor que siente por este país, «no hay una expresión inferior», es ya, junto con la escritura, una de las constantes de su vida. Nooteboom tiene la sensación de que el carácter y paisaje españoles están en consonancia con «aquello que me incumbe». Él mismo lo dice, lo único que se puede hacer con un país así es odiarlo o amarlo, «y creo que es por esa misma tendencia absurda y caótica de mi propio carácter por lo que he elegido lo último».

El desvío a Santiago, cuya edición original es de 1991, se publicó en 1993 en España bajo el sello editorial de Siruela, que ahora lo reedita ampliado con un texto sobre Aranjuez, traducido en este caso por María Falcón Quintana, y nuevas fotografías de Simone Sassen. El libro recopila los diferentes textos escritos con motivo de aquel peregrinaje lleno de desvíos, serpenteos y meditaciones, un periplo por toda la geografía española realizado a lo largo de una década, con constantes idas y venidas, porque «un año sin el vacío de este país, sin los colores de la tierra y las rocas, es un año perdido». En realidad, se trata de dos viajes simultáneos, uno en coche alquilado con la guía Michelín en el asiento del copiloto y otro a través del pasado, «que es avivado por fortalezas, castillos, monasterios y los documentos y relatos que encuentro allí».

Como se dice de Anhur Daane en *El día de todas las almas,* su mejor novela hasta el momento,

Nooteboom es alguien que nunca está o que puede volver a irse en cualquier momento. Pertenece a una estirpe que ya escasea, la del escritor cuya personalidad asume la vida nómada para hacer distancia, una distancia relacionada con la lejanía, con el desapego, con el extrañamiento. En su caso, el viaje es concebido como peregrinación a mundos que van dejando de existir, a paisajes extremos, tomando carreteras laterales, visitando pueblos que no aparecen en las guías. Del mismo modo que el itinerario, la escritura que luego relata el viaje se desvía en continuas digresiones, a veces literarias, metafísicas o históricas. Siempre desde la perplejidad, con una mirada de asombro, atento a lo particular, palpando lo anónimo de una historia de la que es espectador y partícipe a la vez. Un buen ejemplo de ello son los textos recopilados en el volumen titulado *Hotel Nómada y también* los que dan fe de este desvío a Santiago que gozará ahora de mayor atención debido al prestigio que ha ido adquiriendo entre nosotros su autor desde 1993.

«Leer un paisaje como si fuera un libro, eso es en realidad todo lo que quiero decir», piensa Alfonso Tiburón de Mendoza en la novela de Nooteboom *En las montañas de Holanda,* donde el paisaje español tiene ya una marcada presencia. Esa forma de atender al paisaje es determinante en *El desvío a Santiago.* Nooteboom pretendía ir a Santiago en línea recta desde Barcelona, pero los caminos se escinden, los años se amontonan y cada vez se aparta más de su meta, cada vez se enreda más en una España en la que se suceden los cambios políticos y sociales pero cuyo paisaje no cambia: «La palabra camino en mi caso nunca podrá significar otra cosa más que desvío, el laberinto eterno hecho por el propio viajero que siempre se deja tentar por un camino lateral, y por el camino lateral de ese camino lateral, por el misterio del nombre desconocido en el cartel indicador de la carretera». La tentación del espacio vacío en un mapa, una frase cazada al vuelo o leída, una foto, una reproducción de un cuadro o de un fresco, el sonido de un nombre... tentaciones que le desvían del rumbo previsto y convierten el viaje en un peregrinaje discontinuo a lo largo de los años, pero que más tarde aparecerá escrito como un único largo viaje en el que el desvío es la vía. Nooteboom, con la mirada libre de prejuicios, sometido a un tiempo diferente cada vez que sale de casa, al efímero elemento de no pertenecer a nada, a la recopilación de lo otro, se documenta exhaustivamente sobre la historia

de España a lo largo de sus diferentes estancias, va acumulando libros raros en la mochila (otra de sus grandes pasiones) y concluye que es todo un continente lo que hay detrás de los Pirineos, un conjunto de países con su propia historia, sus propias lenguas y tradiciones. Demuestra con ello que el conocimiento de la historia, en su caso al nivel de una erudición avivada en el texto de forma muy poco frecuente en el contexto hispanista, es determinante para formarse una idea del propio presente. En ese sentido, Nooteboom tiene la impresión de que en España se hubiera conservado una forma diferente de tiempo, «como si lo actual –por elevado que resuene siempre aquí– tuviera menos validez y desapareciera en una dimensión infinitamente más lenta (...). Pero esto es lo que quiero, lentitud. En un paisaje en el que un único árbol se ve a kilómetros de distancia, el tiempo se mide de otra manera. Por esa medida vengo yo aquí».

Uno de los elementos catalizadores de este peregrinaje a lo largo de los años será su pasión por el arte románico. Su sencillez, su sinceridad, las fantasías extrañas. Nooteboom visita los vestigios más recónditos en busca de la mecánica que ha generado esas formas, convencido de que el gran arte banaliza al artista, porque sus motivos ya no cuentan. Consciente de que la historia es sólo una interpretación de los hechos y de que también existirá siempre una historia en la que los mismos hechos tendrán una cara distinta, busca el espectáculo de «cómo ha sucedido todo», la mecánica de los hechos registrados, como si fuera posible estar por encima de todos esos acontecimientos gracias al conocimiento del resultado.

La búsqueda de «la esencia» o de la injusticia social ha sido una constante en la literatura de género dedicada al paisaje español. La aportación de Nooteboom, que antes de iniciar su peregrinaje se documenta bien con lecturas de Laín Entralgo, Gasset, Gautier, Fraser o Brenan, consiste precisamente en dejarlo todo a un lado para retomarlo sólo en el momento de relatar por escrito lo visto y lo vivido. Dejarlo todo a un lado para entregarse durante el viaje al placer de encontrar sin buscar.

Jaime Priede

Obras completas, *José de Espronceda, edición y notas de Diego Martinez Torrón. Editorial Cátedra, Madrid, 2006 (Bibliotheca Áurea), 1471 pp.*

Sin duda, todos los que cree-

mos que el romanticismo español merece una revisión profunda y una edición rigurosa de sus mejores textos debemos estar satisfechos por la aparición de estas *Obras completas* de Espronceda. La edición, realizada por Diego Martínez Torrón, experto en el romanticismo español y profesor de literatura española en la Universidad de Córdoba, nos ofrece además novedades muy interesantes.

La edición se basa en un doble criterio. Por un lado, se busca el respeto más riguroso a la voluntad de Espronceda. Para ello, se ha realizado un largo proceso de cotejo con las fuentes originales manuscritas, además de ediciones contemporáneas al autor y posteriores. Sin embargo, como señala el profesor Martínez Torrón, esto no debe estar reñido con la comodidad del lector actual. Por ello, se ha buscado un equilibrio entre la modernización ortográfica del texto y el respeto a formas originales que, por respeto a la métrica o los peculiares usos del Espronceda, era conveniente no adaptar.

Otro elemento fundamental es el carácter exhaustivo de esta edición, quizás la que con más justicia hasta ahora puede llevar el rótulo de *Obras completas*. En este sentido, podemos destacar dos grupos de textos de este autor que no habían recibido la atención necesaria hasta ahora. En primer lugar, los textos no estrictamente literarios de Espronceda: artículos sobre literatura y política (incluidos los discursos que realizó en el congreso en el año 1842 y recogidos en el *Diario de Sesiones*), su correspondencia y su testamento. Son textos que superan el mero interés filológico, ya que nos acercan a la ideología del autor y su preocupación por España. El otro grupo de textos que recibe una atención especial es la colección de poemas burlescos y pornográficos. Aunque esta sección incluye algunos poemas cuya paternidad es dudosa, no cabe duda de que la mayoría, aunque en clave desenfadada, muestran a las claras la maestría de Espronceda. Creo que el lector encontrará muy interesante esta otra faceta fresca y menos conocida del autor.

Debe tenerse en cuenta que nos encontramos ante la edición más completa de la obra esproncedana, pues la única que comparable es la de 1954 en la BAE por Jorge Campos, que contiene muchos menos textos y además no estaba anotada. Martínez Torrón recoge además aquí varios textos inéditos de este poeta, en el *corpus* más completo y cuidado de su obra.

Por último, debemos destacar la esmerada labor de anotación y el interés del extenso estudio pre-

liminar. En cuanto a las numerosa y útiles notas, se ha optado por colocarlas al final de la edición con el fin de no entorpecer la lectura de los textos. El criterio seguido ha sido ecléctico, abarcando desde la anotación puramente filológica al comentario más personal. Por su parte, el estudio preliminar nos sitúa a Espronceda en su contexto histórico y artístico, tomando como base los hilos conductores que han guiado tan acertadamente los estudios del profesor Martinez Torrón sobre el romanticismo español.

Rafael Herrera Espinosa

La trama oculta de la Guerra Civil. Los servicios secretos de Franco, 1936-1945, *Morten Heiberg y Manuel Ros Agudo, Barcelona, Crítica, 2006.*

El 70 aniversario de la Guerra Civil Española, unido al proyecto para la Recuperación de la Memoria Histórica auspiciado por el Gobierno (exhumación de cadáveres de represaliados, revisión de juicios, retirada de símbolos franquistas, condena de este régimen en ámbitos políticos...), ha vuelto a llenar las estanterías de las librerías españolas de ensayos, memorias, novelas y reediciones sobre el conflicto civil. Digo ha vuelto a llenar, porque la guerra del 36, el acontecimiento más importante del siglo XX en España, siempre ha generado novedades editoriales. De hecho se trata del acontecimiento histórico español con mayor bibliografía, comparable en volúmenes a un hecho mucho más universal como es la Segunda Guerra Mundial.

Una de las novedades más importantes, por su temática y sus aportaciones, es el libro de Morten Heiberg y Manuel Ros Agudo *La trama oculta de la Guerra Civil. Los servicios secretos de Franco.* Partiendo de los papeles del Servicio de Información y Policía Militar desclasificados en el 2003 y de parte de la documentación del Alto Estado Mayor, así como de los archivos de Inglaterra, Italia y Estados Unidos, los autores reflejan la influencia de los servicios secretos en la toma de decisiones del general Franco. El libro demuestra que el Caudillo se apoya en los servicios secretos para asegurarse el poder y conseguir sus objetivos políticos y militares, sobre todo, la anulación de la oposición política. Dichos servicios nacen bajo el auspicio de los servicios secretos nazis y fascistas y colaboran a su favor durante los primeros años de la Segunda Guerra Mundial.

Entre los temas que tocan los autores se encuentran: el papel de la Quinta Columna, especialmen-

te importante en la caída de Madrid; el bombardeo de Guernica, ocultado por los servicios secretos mediante la fabricación de pruebas falsas; los disturbios de Barcelona de mayo de 1937, aprovechados por agitadores franquistas; la ofensiva republicana del Ebro, avisada con cuarenta días de antelación, pero ignorada por los mandos militares; los planes de atentados contra Negrín; o la intoxicación informativa, que intentaba hacer creer a los republicanos que Franco tenían un arma secreta, un arma química poderosísima y terrible fabricada por los alemanes, los cuales sólo querían usarla en último extremo, pues la reservaban para una futura guerra.

La Pantalla Popular. El cine español durante el Gobierno de la derecha (1996-2003), *José María Caparrós Lera, Madrid, Akal, 2005.*

La Historia del Cine nace cuando una serie de críticos decide recopilar, ordenar y sistematizar las reseñas que han escrito durante años para dar cuenta de los estrenos cinematográficos. Normalmente, usan como hilo conductor la nacionalidad de las películas, los géneros, las compañías productoras y los autores. Los primeros textos de esta corriente historiográfica tenían mucho de «historia catálogo», en el sentido de que el historiador trataba de fijar por escrito una serie de títulos y una serie de nombres que pronto podrían olvidarse, dado la continua destrucción de películas. De hecho, muchos filmes del periodo mudo sólo se conocen hoy por aquellas reseñas. Esta forma de hacer historia entró en crisis en los años sesenta con la semiología y los primeros estudios llevados a cabo por investigadores con formación historiográfica, los cuales ven en el cine un testimonio social e histórico o bien desplazan el objeto de estudio de la película al conjunto de la sociedad que piensa, produce y consume el cine.

José María Caparrós Lera, profesor titular de Historia Contemporánea y Cine en la Universidad de Barcelona, ha puesto en práctica esta última corriente en libros como *Arte y política en el cine de la República* (1981*)* y *100 películas sobre Historia Contemporánea* (1997). Pero sus orígenes, a los que vuelve periódicamente, están en la crítica cinematográfica. Ha practicado esta actividad durante más de 35 años y ha escrito varios libros en esta línea, incluido el que aquí reseñamos. Estamos, en efecto, ante un volu-

men compuesto por 80 críticas de películas españolas producidas entre 1996 y 2003. Dado que en esas fechas se rodaron 769 películas, el profesor Caparrós Lera analiza un 10% de la producción, fijando, como es típico en esta forma de historiografía, el canon de títulos: *La buena estrella, La niña de tus ojos, Solas, El bola, Juana la Loca, Los lunes al sol...* Todas estas críticas van precedidas de un análisis histórico del periodo y de un examen específico de tres trayectorias personales o colectivas: el cine de Pedro Almodóvar, el director más brillante, el cine de José Luis Garcí, el cineasta que mejor representaría al PP, y las películas del joven cine español: Icíar Bollaín, David Trueba, Gracia Querejeta, León de Aranoa, David Serrano... Así mismo, el libro se cierra con un «Balance Crítico».

Precisamente, las partes que abren y cierran el libro me parecen las más polémicas, aunque coincido con el autor al resumir la política popular con el juego de palabras «Laissez faire, laissez passer». El PP nunca puso en práctica la política que, desde la oposición, anunciaba en los primeros años noventa, una política que, con el argumento de la corrupción, pretendía acabar con las subvenciones y la cuota de pantalla. Es más, la política cinematográfica de los diez últimos años nace poco antes de la caída de Felipe González, cuando se apuesta por un sistema de ayudas en función de la taquilla, aunque manteniéndose, entonces y ahora, el control del sector audiovisual por parte del gobierno de turno. Es este cambio el que posibilita el Joven Cine Español y el que propicia, pese a seguir incompleta la transición audiovisual, uno de los momentos históricos de mayor calidad de nuestro cine.

El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores, *Berta Muñoz Cáliz, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005; Expedientes de censura teatral (vol. I y II), Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.*

Lo peor de la censura no son las prohibiciones concretas de éste o aquel autor consagrado, de éste o aquel texto clásico, la asfixia de la nueva dramaturgia, el cierre total a la estética de lo feo. Lo más grave es que la censura erradica de las personas todo espíritu crítico y autocrítico y, en consecuencia, elimina la necesaria fiscalización que la sociedad ha de ejercer sobre sí misma. En las

monografías que comentamos, Berta Muñoz Cáliz estudia más de doscientos expedientes teatrales, contrastados con entrevistas a los propios autores censurados, los cuales confiesan haber practicado, además, una autocensura, para fijar en toda su dimensión el impacto de cincuenta años de represión cultural. Varios de esos expedientes pueden verse en los dos tomos de la segunda obra que comentamos.

El aparato censor franquista fue tan amplio y duradero que la autora sólo puede estudiar una parte muy concreta de su actividad. Deja de lado la prohibición de las obras extranjeras, la ocultación de parte del repertorio clásico, la censura ejercida desde instituciones privadas ligadas a la Iglesia, la censura provincial y local o el estudio exhaustivo de la normativa y de los códigos censores. Su objetivo es analizar la censura ejercida sobre los autores críticos con el régimen, o más bien, sobre una selección que intenta recoger a los autores más representativos de las distintas tendencias teatrales (el realismo, el simbolismo, el Nuevo Teatro...) y de los distintos periodos históricos: orígenes de la censura (1939-1945), el periodo de adaptación (1945-58), los límites de la apertura (1959-68), la decadencia (1969-75) y la transición (1975-1978). En concreto, entre otros, analiza los expedientes de censura de Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Lauro Olmo, Fernando Arrabal, Luis Riaza, Francisco Nieva, José Sanchis Sinisterra y José Luis Alonso de Santos.

Dichos expedientes ponen en evidencia los criterios, las deficiencias y las vacilaciones de la censura franquista. Los censores son implacables con las cuestiones laborales, lo militar, la religión, la sexualidad, el pasado republicano o el comunismo. Pero es una censura muy arbitraria porque carece de criterios públicos y objetivos y sufre presiones externas que tratan de desgastarla o de radicalizarla. Los propios censores confiesan sus inseguridades: ¿Se debe prohibir una obra en la que se reconoce una indudable calidad literaria? ¿Se debe prohibir una obra inocua de un autor que, sin embargo, es claramente contrario al régimen? ¿La censura no convierte a los autores en mártires antifranquistas? ¿A caso no se acusa a los censores de destruir ciertos textos que, en realidad, carecen de méritos artísticos? En definitiva, Berta Muñoz nos ayuda a entender mejor el teatro de aquella época, a menudo muy alegórico o directamente ambiento en época histórica para disimular la crítica y burlar al censor, de modo que el lector actual necesita

ciertas claves interpretativas que el público de entonces tenía y que estas monografías nos recuerdan.

Teoría del teatro, *Santiago Trancón, Madrid, Fundamentos, 2006.*

Ortega y Gasset venía a decir que la especulación científica «consiste en sustituir el saber que parecía seguro, por una teoría, o sea, por algo problemático.» En efecto, sí nos preguntan, ¿qué es el teatro?, inmediatamente lo que teníamos por claro y evidente se torna confuso, complejo y lleno de matizaciones. Incluso a la mayoría de los profesionales del teatro les asusta hacerse esta pregunta. Louis Jouvet decía que «toda teoría es abominable en sí; es un sistema de condenación, una esterilización del espíritu.» De hecho, podemos recordar docenas de definiciones del teatro diferentes y hasta contradictorias, cuando no exotéricas: el teatro es el arte de lo inexpresado, el teatro es la arquitectura del movimiento, el teatro es provocación, el teatro es el arte total, el teatro es acción, el teatro es el actor en un espacio vacío, el teatro es negocio...

El profesor Santiago Trancón, lejos de huir de la pregunta y de dar por sabido lo que, en realidad, es difuso y controvertible, procede en el ensayo que comentamos a un sistemático estudio de todo lo que supone el teatro: las propiedades del texto dramático, las peculiaridades de la escena, las leyes de la representación, las formas teatrales, la recepción del espectáculo, el debate logocentrismo y escenocentrismo y, en definitiva, cuanto rodea la teatralidad. El texto, en concreto, se divide en tres partes. La primera presenta el marco especulativo desde el que se aborda la teoría. Tradicionalmente, el teatro ha sido objeto de tres disciplinas: la dramaturgia, la estética y la semiología. Santiago Trancón apuesta, sobre todo, por el segundo enfoque, aunque sin renunciar a las aportaciones conceptuales de las otras dos disciplinas. La segunda parte del volumen ofrece una sistemática definición del teatro y contiene los epígrafes fundamentales del ensayo. Primero presenta las características generales y particulares del teatro: su inmediatez espacio-temporal, la separación entre espacio de la representación y el espacio de la recepción, el carácter lineal, fugaz e irrepetible de la representación, la comunicación sin mediación física o su carácter artesanal. A continuación, define los componentes básicos del texto teatral (incompleto, modificable, interpretable, en estilo directo,

sometido a otros textos intermediarios...) y señala los rasgos singulares de la representación teatral (intencional, plurimodal, ficticia, real, artificial, artística...). Termina esta segunda parte con una presentación de los componentes constitutivos de la representación y un estudio de las funciones y efectos del teatro. En este último sentido, se nos recuerda que el teatro es evasión y entretenimiento, crítica y provocación, reflexión y conocimiento, placer y goce artístico, medio de difusión de valores e instrumento de liberación de impulsos creativos, espacio de intercambio de experiencias y catalizador de emociones. Finalmente, el libro se cierra con una propuesta de análisis del texto teatral basada en una descripción de los signos teatrales y en un examen del texto que incluye desde la determinación de su estructura hasta al estudio de la recepción. Todo ello hace que estemos ante el tratado de teoría teatral más riguroso y completo publicado en los últimos años. En sus páginas encontramos un modelo teórico muy preciso y, a mismo tiempo, lo suficientemente abierto como para encajar en su lugar textos tan diversos como una drama burgués y un espectáculo de Grotowski, un monólogo y una pantomima, un auto sacramental y un lazzi.

Hablar el guión, *Bernardo Sánchez, Rafael Azcona, Madrid, Cátedra, 2006.* **La Tauromaquia según Rafael Azcona,** *Pedro María Azofra, Logroño, Ochoa, 2006.* **El pisito. Novela de amor e inquilinato,** *Rafael Azcona, Madrid, Cátedra, 2005.*

Si preguntásemos a los aficionados al cine, incluso a muchos estudiantes de cinematografía y comunicación audiovisual, el nombre de algún guionista puro, es decir, dedicado sólo a la escritura de películas, la respuesta sería un bochornoso silencio. Y si nombran a alguien, la posibilidad de que sea Rafael Azcona es superior al 80%. Rafael Azcona, en otras palabras, encarna en nuestro país a toda una profesión, un oficio casi clandestino. Para ello ha necesitado cerca de cincuenta años de trabajo y casi cien guiones, entre ellos *El pisito* (1958), *El verdugo* (1963), *La escopeta nacional* (1977), *El bosque animado* (1987), *Belle Époque* (1992) o *El misterio Galindez* (2003). La calidad de su trabajo y su método de escritura («hablar el guión» con los directores en una cafetería y luego escribirlo, entregándoselo al director con total libertad para modificarlo) han conseguido que deseen trabajar con él los más importantes directores del país, entre ellos, Marco Ferreri, Luis García Berlanga,

Carlos Saura, José Luis García Sánchez o Fernando Trueba. En las películas de estos directores encontramos estilemas comunes que tienen su origen en el hecho de compartir al mismo guionista. Son huellas de la particular escritura de Azcona, como el personaje coral, el republicanismo, el humor negro o el mundo de los toros, aspecto este último que es el tema en sí del libro de Pedro María Azofra. Incluso, el «estilo Azcona» se nota en toda una nueva generación de cineastas: Alex de la Iglesia, la Cuadrilla, Santiago Segura, Pablo Berger...

En cuanto al ensayo de Bernardo Sánchez, lo más atractivo de su estudio sobre Rafael Azcona radica en que es un ensayo escrito desde dentro. Bernardo Sánchez logró hace unas temporadas un gran éxito con su adaptación para el teatro de la película *El verdugo* y ha escrito un guión con el propio Azcona, además de unirles la complicidad de ser ambos de Logroño. Nadie mejor que él, conocedor de todas las anécdotas, todos los secretos, todos los falsos lugares comunes, para escribir un libro que nace formando parte del homenaje al guionista organizado por el Festival de Cine Español de Málaga.

Lamentablemente, Editorial Cátedra, la misma que edita este volumen, ha publicado también recientemente un volumen dedicado al autor, pero el editor, Juan A. Ríos Carratalá, ha preferido publicar una de sus novelas, *El pisito. Novela de amor e inquilinato,* en lugar de escoger algunos de sus guiones, tal y como ya se había hecho dentro de la colección Letras Hispánicas con Jaime de Armiñan. Se ha perdido una excelente ocasión para dar al oficio de Azcona el status que se merece, pues son muy pocos lo guionistas que han conseguido publicar guiones dentro de colecciones consagradas a la literatura, entre ellos, cómo no, su admirado Woody Allen, del que el propio Rafael Azcona dice que algún día recibirá el Nobel de Literatura. En definitiva, parece que el debate sobre si el guión es un género literario o tan solo una forma de paraliteratura sigue muy abierto y plantea numerosas dudas.

Emeterio Diez

Sobre una confidencia del mar griego (precedido de Correspondencias), *Andrés Sánchez Robayna y Antoni Tàpies, Madrid, Huerga y Fierro Editores, Col. Signos, 2005, 78 pp.*

En este volumen el lector puede sumergirse serenamente en el

peculiar mundo poético de Andrés Sánchez Robayna, quien, desde *Palmas sobre la losa fría* (1989), ha ido expandiendo su palabra en poemas más extensos y explícitos que los de su ciclo inicial. No se trata tanto de una nueva visión del mundo como de un deseo de reflexión que funde canto y pensamiento donde antes sólo parecía haber pura percepción sensorial (aunque, en realidad, tal éxtasis sensible respondiera a una ambiciosa búsqueda del espíritu). Así lo ha seguido practicando en libros tan significativos como *Fuego blanco* (1992), *Sobre una piedra extrema* (1995) o *El libro, tras la duna* (2002).

Correspondencias, la entrega inicial de este volumen, está compuesta por doce poemas inspirados en motivos diversos, que permiten al autor plasmar su personal concepción del mundo a través de una notable variedad de vivencias. *Sobre una confidencia del mar griego* reúne, a continuación, veinte composiciones que relatan muy personalmente un viaje del yopoético por las islas de Grecia, de manera que aquellas escenas de tema vario ahora se ven iluminadas por un marco geográfico más concreto y estable, más mítico también. En una y otra colección asistimos al deseo continuo del yopoético por encontrar a las acciones humanas el significado trascendente y sagrado que él contempla en los acontecimientos de la Naturaleza, intentando superar cualquier banalización de la existencia humana y, por supuesto, cualquier suerte de nihilismo. Para ello la mirada del yopoético se centra en la armonía del espectáculo natural (el sol, el cielo, el mar, la playa...), y así contempla entusiasmado cómo su continuo dinamismo se renueva una y otra vez con la misma perfección. El hombre, cuya vida, a primera vista, parece destinada a la caducidad y al olvido, ha de tener un lugar en esa Unidad divina del Mundo natural (el monismo panteísta del poeta recorre todo el volumen y, curiosamente, se hace muy explícito en los poemas primero y último). Refiriéndose a un almendro, concluye el primer texto: «Verás los brotes pobres/ en lo negro, desnudos./ Verás ramas tallos/ en los brazos del Uno» (p. 9).

En todo el libro late ese deseo humano, de toda la especie, por sobrevivir junto al mundo natural, eterno y divino; pero, más que la penosa búsqueda de la eterna permanencia de nuestro ser y de la Humanidad entera, lo que en estos poemas se ofrece es el gozoso encuentro, la comunión entre las obras humanas y la divina Naturaleza, reiterado en distintas experiencias y en diversos paisajes. No existe, pues, diferencia entre la

historia natural, la historia de las civilizaciones (historia humana) y la eternidad. Sólo hay una Historia: la historia de lo Uno que se manifiesta en la Naturaleza y en todos y cada uno de los hombres. Según una mentalidad hegeliana, aunque con una sensibilidad simbolista, el poeta siente que su historia es la historia de todos y de todo el Cosmos. El arte (y el arte griego antiguo aquí lo testimonia) es una prueba de que el espíritu del hombre puede seguir vivo a través de los siglos: «Todas viven aún, las madres de los héroes, las islas,/ leíste, y los signos, las aguas,/ los olivos solares, el ocaso/ en la caldera hundida,/ se abrieron a tus ojos como/ una constancia: la presencia/ pura (..)» (p. 65). Espíritu humano, Arte, Naturaleza y Dios fundidos en un armónico Uno. En esa armonía encuentra sentido (aunque secretamente) el dolor humano, el cual, por lastimoso que resulte, servirá como lección memorable sobre la maldad humana que debemos repudiar y el espectáculo del mundo que siempre nos consuela ante tanta ruindad (léase, por ejemplo, el poema inspirado en los sanguinarios atentados del 11 de marzo en Madrid, en pág. 25).

A tal visión del mundo, que se deja sentir a cualquier lector atento (esté o no de acuerdo con los principios intelectuales de esta cosmología panteísta), corresponde una palabra más fluida y expansiva que la del primer Sánchez Robayna, pero siempre económica y sobriamente modulada, como si de una sencilla oración se tratase. En ella, para representarnos la maravilla de la comunión entre Hombre y Naturaleza, el poeta hace uso de unas pocas imágenes y de unos cuantos colores de intensa significación, que contribuyen, con su sencillez, a presentarnos un paisaje despejado, serenamente límpido. Esa sensación de estatismo se intensifica mediante el empleo de la estructura nominal, con escasez de verbos en forma personal y proliferación de sustantivos y adjetivos que otorgan al poema una ritmo demorado y solemne.

Los dibujos de Antoni Tàpies, que ilustran muchas páginas del volumen, se adecuan con acierto y perfección a la emoción de comunión gozosa del poeta. Así, la reproducción de huellas dactilares y de otros miembros humanos junto a líneas que evocan esquemáticamente elementos paisajísticos o mensajes escritos hablan muy bien de esa *correspondencia* entre Hombre, Palabra, Arte y Naturaleza. Que el mundo es divino «necesitas saberlo, si quieres comprender/ las palabras que el mar está diciéndote» (p. 45).

Moradas del insomne, *Rafael-José Díaz, Santa Coloma de Gramenet (Barcelona), La Garúa Libros, 2005, 83 pp.*

En la poesía de Rafael-José Díaz (Santa Cruz de Tenerife, 1971) sigue vibrando una intensa aunque sobria sensualidad, centrada en la mirada y en el tacto. En éste y en sus libros anteriores *(El canto en el umbral,* 1997; *Llamada en la primera nieve,* 2000, y *Los párpados cautivos,* 2003), la sensualidad no es sólo una cualidad del decir poético, de la palabra resultante tras el trabajo creador, sino que se halla en el origen de todo poema y en la misma manera de relacionarse el yopoético con el mundo. Así pues, el hablante de estas composiciones parece tan asombrado –tan poseído– por los seres *mirados y palpados,* que su conocimiento del mundo apenas ha pasado por la reflexión racional, por la lógica del pensamiento abstracto, río que se yergue como un conjunto de imágenes y sensaciones capaces de llenar todo su espíritu. Sensación, posesión del objeto sentido y conocimiento del mismo parecen ser movimientos simultáneos, imposibles de deslindar cronológicamente. Hay en estos poemas (y en su obra anterior) una suerte de mística mundana por la que el universo es conocido y gozado a la vez, con una intensidad tan espontánea que el yopoético apenas tiene tiempo para reflexionar sobre sus sensaciones ni para atisbar una realidad trascendente a lo que se mira y se palpa.

Pero, aun dentro de este mismo modo de buscar al otro y a los otros, el camino poético y espiritual de Rafael-José Díaz nos lleva ahora por un lugar ciertamente distinto al de sus comienzos. Más que en ninguno de sus libros anteriores, se siente aquí el transcurso del tiempo, con sus inevitables pérdidas y sus nuevas esperanzas (éstas ya no tan firmes como en sus andadas anteriores). El yo de estos poemas, especialmente en los de tema amoroso, explícitamente homosexual en muchos casos, acusa la ausencia de los distintos seres amados; pero, incapaz de renunciar al gozo de los sentidos, prefiere no encararse con el vacío de los que se han ido, y así opta por construirse una morada interior donde la memoria de todo lo gozado le siga proporcionando el placer de la mirada y el tacto. De manera que los poemas de ahora son, en su mayoría, reflejos de su mirada al mundo de los recuerdos y de los sueños sobre los instantes pasados en la posesión real del objeto amoroso. Con resonancias de Antonio

Machado, ahora más notables que nunca, el yopoético mira hacia adentro para recrearse en el hontanar de sus recuerdos y sueños aún vivos, en esa morada donde el insomne muchas veces es incapaz de discernir entre lo presente y lo ausente recordado o soñado:

> Toda la sombra se ha cerrado
> ahora alrededor de tus despojos
> para alcanzar la médula de luz
> (p. 11).

Ese recinto interior será el escenario de nuevas revelaciones, hasta el punto de que las pérdidas de los distintos seres amados no le han hecho perder su fe en el amor ni en la contemplación armónica del mundo, salvo en momentos muy concretos de aguda soledad, como ocurre en el estremecido monodiálogo del poema «El árbol, la noche».

Con una voz tan armoniosa y serena como la de sus libros anteriores, Rafael-José Díaz ha seguido afanándose en la búsqueda de la palabra que mejor exprese su camino vital, y como éste ha ganado en longitud y en hondura, el verso de ahora brota aún más armonioso y más lúcido.

Carlos Javier Morales

Novela y mentalidades. Tres estudios sobre Galdós, Carranque de Ríos y Aldecoa, *Mariano Serrano Pascual, Madrid, Siete Mares, 2005, 189 pp.*

Tres nombres se reúnen en este ensayo, tres nombres de calados muy distintos: el novelista histórico Benito Pérez Galdós de *La Fontana de Oro,* el social –y total– Andrés Carranque de Ríos y el testimonial y metaliterario Ignacio Aldecoa. Es cierto que en esta ocasión comparten volumen y poco más, dado que Serrano Pascual no lleva a cabo un estudio comparativo de los tres autores. Sin embargo el título sugiere el objetivo claro de analizar tres mundos novelescos y tres mentalidades. Podemos establecer conexiones.

En los tres casos, el ensayista observa un enfrentamiento que se da en las páginas de los escritores analizados. En primer lugar, analiza la oposición entre absolutismo y liberalismo en *La Fontana de Oro,* una novela histórica que le parece el inicio de algo en la que será una estupenda obra galdosiana pero que no salva por completo. En segundo lugar, destaca la división de clases sociales que se percibe en toda la obra carranquiana y, finalmente, superpone las tendencias de realidad y locura que Aldecoa disemina en

sus obras. El hilo del enfrentamiento es la clave de unión de estos ensayos que son, por lo demás, muy desiguales. Son tres análisis metódicos, aunque destacamos –por extensión, ya que sus más de cien páginas contrastan con las dedicadas a los otros dos, y por enfoque– el del madrileño Carranque de Ríos. No parece casual que se vinculen así estos nombres: dos escritores consolidados que flanquean a otro considerado habitualmente de segundas, pero que está viviendo en los últimos años una recuperación activa.

En efecto, la obra de Carranque de Ríos contó con este estudio que reseñamos y con una edición de su novela *La vida difícil* en Cátedra en el 2005 y, el año siguiente, Asís Lazcano quedó finalista en el IX premio de novela histórica Alfonso X con una obra titulada *La sombra del anarquista,* dedicada precisamente a recrear su biografía ajetreada y aventurera. Se nota que Pascual Serrano está en esa línea de recuperación del autor porque incluye una biografía, hace un análisis detallado de todas sus obras y, después, se dedica a valorar temas, personajes y constantes del autor. No da nada por supuesto, como hace con los estudios de Galdós y Aldecua, sino que procura que el lector conozca plenamente al escritor cuyo nombre resulta curioso entre los otros. Y decía que no parece casual que ordene así los nombres porque, de esta manera, la obra de Carranque se inserta dentro de una línea de escritores que rompen la norma pero que tienen un eje común: se le asocia tradicionalmente con la obra de Pío Baroja y puede considerarse un eslabón imprescindible en el camino hacia el tremendismo que Camilo José Cela llevará al grado máximo en los años de posguerra. En este sentido, relacionar la obra del anarquista Carranque con las de Galdós y Aldecoa consigue, por un lado, dignificar su tarea, dado que va de la mano de la de los escritores de indudable valía, y por otro, sumirlo en la tendencia de literatura realista y aferrada a la realidad de la calle que tanto le había interesado. Carranque, con sus duros choques en las páginas –burguesía frente a proletariado, hombres frente a mujeres, deshumanización frente a rehumanización, riqueza frente a pobreza y, en definitiva, ojos de hambrientos frente a dedos ensortijados– es una de las plumas destacadas de la literatura realista española. Su obra, enmarcada en los años republicanos –publicó sus tres novelas entre 1934 y 1936, una por año–, es un reflejo de la realidad convulsa que se vivía y del desencan-

to de los ideales que un joven que iba dejando de serlo esparcía por las páginas de las novelas que la editorial Espasa-Calpe le iba publicando después del éxito arrasador de su primera obra, *Uno,* una autobiografía velada que revelaba mucho carácter y esfuerzo literario, aunque poca formación escritora.

En ese sentido, como tentativa, la obra de Carranque merece el espacio que le reserva Serrano Pascual, sobre todo porque va mejorando con las obras futuras y porque el lector de sus obras desearía que el cáncer que acabó con él cuando tenía 34 hubiera sido menos madrugador para poder observar en qué paraba ese impulso de queja y desengaño, de protesta apegada a las calles de Madrid que le vieron nacer, crecer y morir, demasiado temprano.

Blanca Bravo

Manual de Literatura Española, *Felipe Pedraza Jiménez/Milagros Rodríguez Cáceres, Tafalla, Editorial Cenlit, 1980-2005, 16 volúmenes.*

Acaban de publicarse los últimos tres volúmenes del *Manual de Literatura Española* de Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, cerrando un descomunal y completo recorrido por nuestra historia literaria, que se acaba de completar con el volumen 12 –postguerra, introducción y líricos–, y los volúmenes 15 y 16 de índices, que nos dan idea de su enorme documentación.

Recuerdo que mi primera noticia de este libro me la facilitó Jesús García Sánchez, un librero exquisito y de fina percepción de los que ya casi no quedan, cuando nadie conocía la existencia de este manual, publicado en una rara editorial. Ello viene al caso como defensa de un tipo de librería especializada en auténtica y buena literatura, que ya va desapareciendo a pasos de gigante. Pude comprobar por mí mismo con su lectura el valor de esta empresa, y modestamente debo confesar que a mí se debieron las primeras reseñas que sobre dichos libros aparecieron, en *El País* de Rafael Conte y en la *Ínsula* de José Luis Cano. Incluso hubo un momento en que, tras conocer a los autores, planeamos entre los tres dar cima a la quijotesca empresa, sin que el proyecto llegara a puerto por mi cambio de destino profesional.

Hoy hay ya muchas *Historias de la Literatura Española* en el mercado. El problema que suele aquejar a casi todas ellas radica en que suelen estar excesivamente

apegadas a un estado de la cuestión que las hace envejecer mal. Nada de ello, como podrá observarse, ocurre con este espléndido *Manual,* que es para mí –sinceramente lo digo– el más útil de los que se han publicado sobre el tema.

¿Por qué no pasa el tiempo por un *Manual* que se inició en 1980? Quizás porque contiene un muy claro resumen de cada autor y cada tema, acudiendo a la bibliografía clásica y definitoria del mismo pero sin caer en el aburrido estado de la cuestión que hemos heredado de las bases de datos, en el que a veces se oculta carencia de ideas y concepciones propias.

Insisto en este aspecto de la claridad conceptual con que se analiza cada tema, con una exposición que es siempre útil y a la que no afecta el paso del tiempo. Pero por otro lado esta clasificación de temas y aspectos va acompañada de verdaderas aportaciones críticas, intuiciones y comentarios de gran agudeza que definen a cada autor y a cada época. Y al mismo tiempo ofrece un gran conocimiento intrahistórico, al recalar con suficiente extensión en autores secundarios, acertadamente documentados. Se une a ello la más amplia atención prestada a la literatura del siglo XX en España.

Son especialmente interesantes los volúmenes dedicados al Barroco (3 y 4), al Realismo (7), al Novecentismo (10 y 11), a los autores de postguerra (12, 13 y 14.) Quizás más flojos los dedicados al XVIII y al Romanticismo, justificable desde el punto de vista de que todas las épocas y todos los períodos no pueden interesar del mismo modo a un crítico.

En fin, es de justicia saludar la feliz finalización de una empresa que ha ocupado toda la juventud intelectual de sus autores, si bien realizada con madurez y penetración crítica sagaz y adecuada.

El mencionado *Manual* nos ofrece una visión documentada, estructurada, clara, inteligente, sencilla, completa y asequible de todo el decurso cultural e intelectual de nuestra rica Literatura. ¿Puede pedirse algo más? Felicitar a sus autores una vez más, desde estas páginas.

Diego Martínez Torrón

Una nueva visión del mundo, *Alejandro de Humboldt, Frank Holl. Lunwerg. Ediciones, 2005, 237 pp.*

Este libro (a su vez catálogo de la gran exposición sobre Humboldt que tuvo lugar en el Museo de Ciencias Naturales de Madrid

del 4/10/2005 el 8/1/2006) refleja muy bien, a través de sus textos, la pasión romántica de Humboldt (1769-1859) a la vez que su enorme erudición multidisciplinar: su doble faceta de viajero y de científico. Además da cuenta de la resurrección del científico alemán casi desconocido para sus compatriotas: «Alemania ha estado demasiados años ocupada en analizar los doce años del nazismo, y no ha tenido tiempo para ocuparse de sus grandes antepasados», aclara Enzenberger. Por iniciativa de éste se han publicado los 33 tomos de su magna obra, cuya publicación en el siglo XIX había arruinado al autor: «Los jóvenes quieren saber de él porque le encuentran atractivo, arriesgado, un hombre que tiene una actitud que va más allá de las convenciones». Enzenberger, después de las presentaciones oficiales de rigor, abre el libro con un texto poético en alemán y en castellano que sitúa muy bien al personaje: «Después ganó la reacción. De vuelta a la miseria alemana. Camarlengo lector,/ lacayo, pues, de la corte de Postdam... Era un transmisor sano e inconsciente/ de gérmenes malignos, un heraldo desinteresado del pillaje, un emisario/ que no sabía que llegó para avisar la destrucción de aquello, que/ amorosamente pintó en sus Cuadros de la naturaleza hasta los noventa años». A continuación siguen interesantes textos de reconocidos especialistas nacionales e internacionales, algunos del mismo Humboldt *(Breve relación del viaje, Ascenso al volcán Jorullo* y *La travesía de La Habana a Filadelfia),* acompañados de amplias y bellas ilustraciones. En primer lugar, el de Frank Holl *(Redescubriendo a Humboldt)* en el que señala que Humboldt «descubrió América para los americanos», al tiempo que destaca sus preclaras visiones «ecológicas». Holl también tiene otro texto *(Ciencia y Arte: Humboldt y los pintores J Moritz Rugendas y Ferdinand Bellermann),* reivindicando a estos paisajistas «científicos», menospreciados por la historia del arte, que colaboraron con el autor al no haber en su viaje dibujantes específicos. Hay otro texto de arte *(Humboldt y Bonpland en la choza de Eduard Ender: el cuadro rechazado pero preferido)* de Helga von Kügelgen-Max Seeberger. Otro gran especialista, Ottmar Ette *(Ciencia, paciencia y conciencia en Alejandro Humboldi. Un pionero fascinante de la Edad de la Red)* ve a Humboldt como el pensador maestro del siglo XXI. Por otra parte, varios autores nos muestran su interesante trabajo científico y su erudición en las más diversas especialidades: Josefina Gómez.

Mendoza *(Alejandro de Humboldt y la geografía del paisaje),* Joaquín Fernández Pérez *(Los estudios fisiológicos y zoológicos de Humboldt)* H. Walter Lack *(Trabajo de campo botánico: Humboldt y Bonpland),* Max Seeberger *(Humboldt y sus instrumentos científicos),* Arcadio Poveda–Christine Allen *(La astronomía de Humboldt y sus observaciones en el Nuevo Continente) y* Engelhard Weigl *(Agua, bosque y clima: la contribución de Humboldt al debate sobre el medio ambiente del siglo* X-X]). El espíritu «progresista» de Humboldt, formado en los principios de la Ilustración y de la Revolución francesa se nos aparece claramente en dos textos: El de Segundo E. Moreno Yánez *(Humboldt y la comprensión de los pueblos andinos)* y el de Consuelo Naranjo Orovio *(Alejandro de Humboldi: crítica a la esclavitud desde un espíritu ilustrado).* Por último, otros autores se refieren a su curiosa relación con España: Miguel Angel Puig Samper *(Alejandro de Humboldt en la Península Ibérica),* Xosé A. Fraga *(La relación de Alejandro de Humboldt con los científicos españoles de su tiempo),* Sandra Rebok *(Una mirada desde España: Alejandro de Humboldt y las instituciones científicas), y Manuel* Hernández González *(Humboldt en Tenerife).* Esta cuidada edición de Lunwerg se cierra con Notas, Autores y Catálogo de Obra.

Lois Valsa

Castañuela 70. Esto era España, señores. *Santiago Trancón (ed.), Rama Lama Music, Madrid, 2006, 461 pp.*

Como muchos tal vez recuerden, y otros quizás sepan, *Castañuela 70* fue un espectáculo músico-teatral nacido de la creación colectiva de un grupo de teatro independiente *(Tábano) y un* conjunto musical satírico *(Las madres del cordero),* que por curiosos avatares y despistes de la entonces vigente censura consiguió acceder, en las postrimerías del verano de 1970, al circuito comercial, tomando por asalto el escenario del Teatro de la Comedia de Madrid.

No se recuerda en los anales llenazos tan impresionantes, más de un mes en sesiones de tarde y noche repletas a reventar, que constituyeron el éxito de público sin precedentes de un espectáculo crítico y corrosivo, enfrentado al franquismo dictatorial, que atrajo a la sala un exponente heterogéneo de la sociedad española, clase

política incipiente incluida, para disfrutar a carcajadas del profundo ridículo de una sociedad avejentada e injusta que la obra denunciaba.

Como no podía ser menos, una provocación que orquestó la entonces muy temida Dirección General de Seguridad acabó, días antes de la llegada de Nixon a sus dominios españoles, con tan eficaz alegato, y ahí finiquitó la aventura comercial de ambos grupos, convirtiendo de paso *Castañuela 70* en un referente histórico para su generación (auténtico mito urbano), y ahí se iniciaron, a la fuerza, las andanzas del grupo por «el extranjero» para delicia de la emigración en Europa y América.

El libro que se presenta ahora ha sido también fruto del trabajo colectivo, como debía ser por coherencia. Ameno y serio, de fácil y muy agradable lectura, se inicia con un cuidadoso repaso al entorno social en que se produjo el evento, vacuna para olvidadizos, y avanza después como un calidoscopio por las múltiples facetas que componen un hecho multidimensional como aquel, repasando incluso la subjetividad de casi todos los protagonistas. Leyendo unas denominadas «autografías», acertado *palabro* fruto del ingenio de Santiago Trancón, es fácil percibir nítidamente la disparidad de las personas que desarrollaron esta aventura, e incluso vislumbrar a través de ellas, de reojo, que son un reflejo de la sociedad que les vio nacer, matizando de paso el simplificador mito de la «unicidad» de la izquierda rebelde, más que revolucionaria, de la época.

Todo en este trabajo respira libertad, sinceridad, pasión y hasta un cierto orgullo, entendido como la serena contemplación, desde la distancia, del evidente éxito de aquella elaboración colectiva. Es, por ello, un libro emotivo, cuyo desarrollo atrae irremediablemente al curioso lector, quien recibe la sensación de que puede ser, sentado en su casa, partícipe y hasta protagonista de lo que lee, sin haber tenido que conocer en directo la época a la que se refiere. Evita tanto la nostalgia como el olvido, convirtiendo el recuerdo en un eficaz instrumento incluso para la actualidad más rabiosa. Es, pues, un libro vivo y actual, e invito al lector a adivinar por qué.

Contiene también una lectura interpretada de la obra, además de su texto íntegro, unas notas curiosas sobre la censura, un cómic de la época publicado por J.C. Eguillor, y le acompaña un DVD que aporta el total de las imágenes de época que se han conservado, en un cuidadoso esfuerzo editorial de Ramalama

Music con diseño de Roberto Turégano.

Resumo: un buen libro del que nos sentimos muy orgullosos.

Antonio Piera

Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica, *Miguel Ángel Muro Munilla, Universidad de La Rioja, 289 pp., Logroño, 2004.*

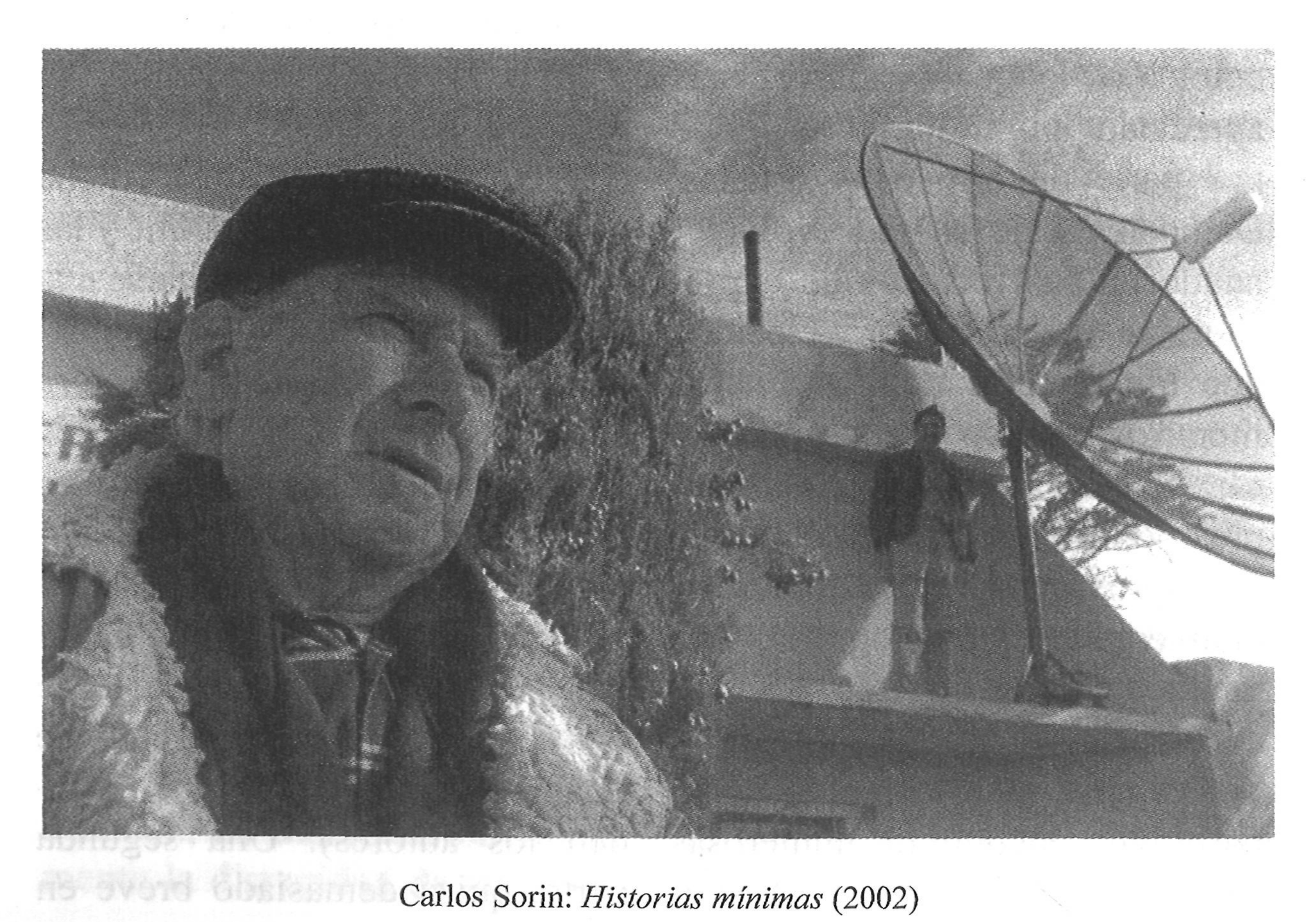
A caballo entre el medio de comunicación de masas, las artes plásticas y la literatura, el cómic (lo que aún llaman algunos «tebeo», aunque hace tiempo dejaran de usar «historieta») emplea un lenguaje cada vez más apreciado en múltiples aspectos por parte de críticos y artistas. Dicho lenguaje ha ido evolucionando en sus recursos de expresión tal vez a mayor velocidad que ningún otro de los géneros literarios, debido a su condición «fagocitadora» de recursos propios de otros géneros, incluida la muy próxima e interactiva relación con la cinematografía, arte también ligado al siglo XX por excelencia.

Del cine, junto con el discurso narrativo, encontrará numerosas fuentes de ejemplificación y analogía la extensa parte de este libro dedicada a sentar unos postulados teóricos para el análisis, aunque sin olvidar también influencias o confluencias menos tenidas normalmente en consideración, como la lírica y el teatro. Para la atención a tal complejidad de registros aplica Miguel Ángel Muro, profesor de Teoría Literaria en la Universidad de la Rioja, la también flexible metodología del análisis semiótico, en un logrado esfuerzo por entender «desde dentro» los códigos de la secuencia de viñetas, que la mayor parte de los estudios, como pone de relieve el inicial repaso de los más importantes realizados hasta la fecha, ha atendido sobre todo desde los puntos de vista ideológico y pedagógico en detrimento de una atención a lo que estrictamente se refiere al lenguaje.

A la hora de realizar dicha homologación entre el cómic y las otras artes, podría reprocharse a la amplia, exhaustiva y didácticamente bien ordenada primera parte del ensayo la escasez de figuras que avalen los ejemplos citados y que puede hacer su comprensión a veces un tanto ardua (es fácil entender aquí una causa editorial, la del elevado coste de los derechos de reproducción de imágenes, ante lo que poco pueden los autores). Una segunda parte, quizá demasiado breve en

relación con la primera, se destina a la aplicación de la metodología previamente desarrollada sobre una serie de modelos concretos, desde un rico ejemplo interpretativo de la simple viñeta aislada, tomada del clásico *Flash Gordon,* hasta la imaginativa sobriedad y la reflexión metagenérica del popular *Cutilas,* y el ya extenso relato sin palabras del *Torpedo* de Bemet y Abulí. Muro nos proporciona así un riguroso trabajo de gran utilidad para el estudio del tebeo que, al mismo tiempo, facilita tanto a críticos como a profesores iluminadoras herramientas para la interpretación del discurso artístico y sus innumerables matices.

Manuel Prendes



Carlos Sorin: *Historias mínimas* (2002)

Despedida

Este número es el último de *Cuadernos Hispanoamericanos* que se edita bajo mi dirección. Corresponde, pues, que me despida de sus lectores, suscriptores, titulares de canje e instituciones que puntualmente reciben la revista, diseminados por el mundo y con la atención puesta en la producción cultural que se manifiesta en lengua española.

Mi relación con la revista es de larga data, al menos considerada desde la perspectiva de una vida individual. Colaboro con ella desde 1978 e ingresé en su equipo editorial en 1979 como redactor para pasar luego a jefe de redacción y, desde 1996, a director. Durante estos casi treinta años he tenido trato frecuente y amistad con los fundadores, Pedro Laín Entralgo y Luis Rosales, al tiempo que compartí labores y amistades con los dos directores que me precedieron en tal cargo: José Antonio Maravall, un sereno historiador, y Félix Grande, un estremecido poeta. A los ausentes y al presente cabe un recuerdo y un saludo muy especial.

La casa fue acogedora con mi persona, desde su anterior denominación –Instituto de Cultura Hispánica– hasta la actual. Larga sería la lista de funcionarios que atendieron a los sudamericanos que, por razones dolorosas y humillantes, debimos llegar a España en la década de 1970. Prefiero recordar a dos amigos que, partiendo de distintas perspectivas, fueron especialmente hospitalarios para nosotros: el español Raúl Chávarri y el cubano Gastón Baquero.

Cuadernos Hispanoamericanos no es sólo una de las más antiguas revistas culturales que perviven en nuestro ámbito idiomático, ya que viene editándose sin pausa desde enero de 1948. Es una institución dentro de la institución, un gallardete que identifica a la AECI en, prácticamente, todos los centros de hispanismo del mundo. No es difícil concluir, pues, que quienes trabajamos en ella ganemos, con los años, un lazo afectivo muy señalado con la revista. Y tal es, desde luego, también, mi caso.

Deseo al nuevo equipo editorial la mejor fortuna en su tarea, que preveo será cumplida y brillante. La casa, con seguridad, apoyará cordialmente sus trabajos.

Blas Matamoro

ÍNDICES DEL AÑO 2006

AUTORES

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

Z

ONOMÁSTICO

D

E

F

G

H

I

K

L

M

ANTROPOLOGÍA

ARQUITECTURA Y URBANISMO

ARTES VISUALES

CINE

FILOSOFÍA

FÚTBOL

GASTRONOMÍA

HISTORIA DE AMÉRICA

ARGENTINA

CHILE

Jerónimo López Mozo: Televisión y teatro, nº 671, pp. 99/102.

Lois Valsa: Del teatro ruso al teatro global, nº 672, pp. 105/110.

Jerónimo López Mozo: El teatro español en la universidad de Estados Unidos, nº 67t6, pp. 105/110.

Jerónimo López Mozo: La aventura americana del grupo Tábano, nº 677, pp. 129/134.

Jerónimo López Mozo: El teatro de autor y los premios, nº 678, pp. 107/112.

TELEVISIÓN

VV AA: Dossier sobre «Cincuenta años de televisión española», nº 677, pp. 7/58.

Colaboradores

JULIE AMIOT: Crítica cinematográfica francesa (París).
RICARDO BADA: Periodista y crítico español (Colonia, Alemania).
EDUARDO BECERRA: Crítico y ensayista español (Madrid).
BLANCA BRAVO: Crítica y ensayista española (Barcelona).
CONSTANZA BURUCÚA: Crítica cinematográfica española (Miami).
JOSÉ ANÍBAL CAMPOS: Escritor cubano (Lugo).
GUSTAVO CONSTANTINI: Crítico cinematográfico argentino (Buenos Aires).
CARLOS CORTÉS: Escritor costarricense (San José de Costa Rica).
DUANEL DÍAZ: Escritor cubano (Torrejón de Ardoz).
EMETERIO DIEZ: Historiador del cine español (Madrid).
FERNANDO GIOBELLINA BRUMANA: Antropólogo español (Cádiz).
RAFAEL HERRERA ESPINOSA: Crítico literario español (Córdoba, España).
JERÓNIMO LÓPEZ MOZO: Dramaturgo español (Madrid).
MIGUEL MANRIQUE: Escritor colombiano (Madrid).
JESÚS MARCHAMALO: Periodista y crítico español (Madrid).
DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN: Escritor español (Córdoba, España).
CARLOS JAVIER MORALES: Escritor español (Madrid).
MARÍA LUISA ORTEGA: Crítica cinematográfica española (Madrid).
ANTONIO PIERA: Crítico literario español (Madrid).
MANUEL PRENDES: Crítico literario español (Granada).
JAIME PRIEDE: Crítico literario español (Gijón).
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Crítica literaria española (Madrid).
DOLORES TIERNEY: Crítica cinematográfica inglesa (Londres).
LOIS VALSA: Crítico teatral español (Madrid).

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS TEMÁTICOS

619 Enero 2002 Álvaro Mutis
620 Feb. " La primera mirada moderna
621 Mar. " Ciudades neobarrocas de Hispanoamérica
622 Abr. " Silvina Ocampo (1903-1993)
623 May. " Memorialismo y guerra civil
624 Jun. " La razón en el siglo XXI
625/26 Jul.Ag." Luis Cernuda (1902-1963) Filiberto Hernández (1902-1964)
627 Sep. " La filosofía en Hispanoamérica
628 " Juan Marsé
629 Nov. " Aspectos de la cultura paraguaya
630 Dic. " La radio
631 Ene. 2003 Homenaje a Manuel Alvar
632 Feb. " Aspectos de la cultura uruguaya
633 Mar. " Jorge Amado
634 Abr. " Manuel Puig
635 May. " Karl Popper
636 Jun. " La movida madrileña
637/38 Jul.Ag. Alejandro Rossi
El arte y la comida
639 Sep. " Jorge Amado
640 Oct. " Elías Canetti
641 Nov. " Letra y música de Cuba
642 Dic. " Arte latinoamericano actual
643 Ene. 2004 Literatura y pensamiento
644 Feb. " Aspectos de la literatura argentina
645 Mar. " Arquitectura latinoamericana
646 Abr. " Literatura y religión en Hispanoamérica
647 May. " Narrativa social española (1931-1939)
648 Jun. " El Caribe
649/50 Jul.Ag. Alejo Carpentier
Salvador Dalí
651/52 Sep.Oct. La literatura hispoanoamericana en traducción Argentina: inmigración española y cultura
653/54 Nov.Dic. España reconoce la independencia americana El portugués: lengua y literatura

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....
con residencia en ....
calle de ...., núm .... se suscribe a la
Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete
a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2004

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....
....

Precios de suscripción

		Euros
España	Un año (doce números)	52 €
	Ejemplar suelto	5 €

		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151€
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

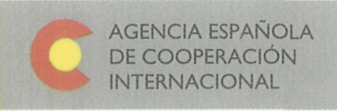
Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Agencia Española de Cooperación Internacional
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Nuestras habituales secciones:

Dossier temático
Puntos de vista
Callejero
Biblioteca
Nota editorial





DIRECCIÓN GENERAL
DE RELACIONES
CULTURALES Y CIENTÍFICAS





5 euros